20 Pfennig. 0.24 K.-W.

Universal-Bibliothek

4725

Die Nummer für 20 Pfennig überall käuflich

Erläuterungen

zu Meisterwerken

der Tonkunst.

Zweiter Band:

Richard Wagners Tannhäuser

und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Romantische Oper in drei Aufzügen.

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen von **Max Chop.**

Leipzig.

Verlag von Philipp Reclam jun.

Vollständige Verzeichnisse der Universal-Bibliothek sind durch jede Buchhandlung stets gratis zu beziehen.

Opernbücher

aus Reclams Universal-Bibliothek.

Herausgegeben von C. F. Wittmann und G. R. Kruse.

Dieselben enthalten den vollständigen Wortlaut der Gesänge und Dialoge, die vollständige Inszenierung, die bei den Aufführungen üblichen Striche in Klammern, sowie kurze Geschichte, Charakteristik der Oper und der einzelnen Partien und biographische Notizen über den Komponisten, Autor und Übersetzer.

Amelia oder Ein Maskenball. 4236.
Der Barbier von Bagdad. 4643.
Der Barbier von Sevilla.*) 2937.
Der Blitz. 2866.
Dinorah. 4215.
Doktor und Apotheker. 4090.
Don Juan.*) 2646.
Ernani. 4388.
Euryanthe. 2677.
Entführung a. d. Serail.*) 2667.
Fra Diavolo. 2689.
Fidelio. 2555.
Figaros Hochzeit.*) 2655.
Der Freischütz.*) 2530.
Gustav od. Der Maskenball. 3956.
Haus Heiling. 3462.
Hans Sachs. 4488.
Die Hugenotten. 3651.
Die Jagd. 4556.
Johann von Paris.*) 3153.
Joseph.*) 3117.
Die Jüdin. 2826.
Der Liebestrank. 4144.
Lucia von Lammermoor.*) 3795.
Maurer und Schlosser.*) 3037.
Das Nachtlager v. Granada. 3768.
Die Nachtwandlerin.*) 3999.
Norma.*) 4019.
Oberon. 2774.
Orpheus und Eurydike. 4566.
Die Opernprobe. 4272.
Don Pasquale. 3848.
Der Postillon v. Lonjumeau. 2749.
Der Prophet. 3715.
Ratcliff. 3460.
Regimentstochter. 3738.
Rigoletto. 4256.
Robert der Teufel. 3596.
Rosmunda. 3270.
Santa Chiara. 2917.
Der Schauspieldirektor. (Klavier-Auszug 1.50 M.) 4739.
Die beiden Schützen. 2798.
Der schwarze Domino. 3358.
Die Stumme von Portici.*) 3874.
La Traviata. 4357.
Wilhelm Tell. 3015.
Der Templer und die Jüdin. 3553.
Des Teufels Anteil. 3313.
Der Troubadour. 4323.
Undine. 2626.
Der Vampyr. 3517.
Der Waffenschmied. 2569.
Der Wasserträger.*) 3226.
Die weiße Dame.*) 2892.
Der Wildschütz. 2760.
Zampa.*) 3185.
Zar und Zimmermann. 2549.
Die Zauberflöte.*) 2620.

Jedes Opernbuch ist für 20 Pf. käuflich.

Bei Bestellungen genügt die Angabe der Nummer.

*) Der vollständige Klavier-Auszug ist im gleichen Verlage erschienen und für **2 Mark** zu haben

Erläuterungen
zu Meisterwerken der Tonkunst. 2. Bd.

Richard Wagners
Tannhäuser
und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Romantische Oper in drei Aufzügen.

University of the
German Department

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert,
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY

JUL 11 1913

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

782.2
W12tlyc

1. Die Vorgeschichte des „Tannhäuser".

„Wie der Text des ‚Tannhäuser' mit tiefem poetischen Gefühle geschrieben ist und schon an und für sich ein ergreifendes Drama voll der feinsten Stimmungs-Nüancen des Herzens und der Leidenschaft bildet, wie sein Plan originell und kühn erdacht, die Verse schön, oft sehr schön, voll von plötzlichem Aufblitzen erhabener und gewaltsamer Regungen sich zeigen, so ist die Musik ebenfalls in allem neu und verlangt besondere Beachtung ... Aber so sehr Wagner Dichter ist, so findet er nur in der Musik den vollständigen Ausdruck seines Gefühls und zwar so vollkommen, daß auch nur er einzig und allein imstande ist, uns zu sagen, ob er seine Worte seinen Melodien anpaßt, oder ob er Melodien zu seinen Worten sucht." So äußerte sich Franz Liszt in seiner kritischen Analyse über Wagners „Tannhäuser" zu einer Zeit (1849), in der man sich über das Werk selbst noch herzlich wenig im klaren war, geschweige denn über die künstlerische Tendenz Wagnerscher Komposition in der Richtung auf das Musikdrama zu. Liszt war, wie wir später sehen werden, durch seine erste und fast ausschließliche Berührung mit „Tannhäuser" gleichsam prädestiniert für ein solches Urteil, das nur insofern eine irrige Anschauung enthält, als in Wagners Fantasie Worte und Melodie nie nacheinander, sondern stets gleichzeitig entstanden. — Mehr der äußerlichen Betrachtung wendet sich E. Naumann in seiner „Musikgeschichte" (II, 1012) zu, wenn er von der Oper sagt: „Im ‚Tannhäuser' steigerte Wagner den echt romantischen Ton, den er im ‚Holländer' bereits angeschlagen, noch höher und gab der lokalen Färbung seiner Romantik hier, durch

42485

Anknüpfung seines Sujets bei den beiden deutschen Volksmythen vom Tannhäuser und Venusberg und vom Sängerkrieg auf Wartburg, die er zu einem stimmungsvollen Ganzen verschmolz, ein besonderes, christlich-germanisches Gepräge, welches in der Gestalt der heiligen Elisabeth von Thüringen gipfelt."

Die Geschichte der Entstehung des „Tannhäuser" und seiner zahlreichen Leidensstationen bis zur berüchtigten Dreiaufführung an der Pariser Großen Oper umfaßt einen Zeitraum von 20 Jahren (1841—1861), eine lange Strecke im Verhältnis zur Historie des „Holländer" und „Rienzi", eine kurze, wenn man die Schicksale der „Meistersinger", des „Ringes" und namentlich des „Parsifal" vergleichend daneben hält. Natürlich ist hier die erste Anregung als Termin des Beginns ins Auge zu fassen. In dem an Entbehrungen, Sorgen und Nöten reichen Jahre 1841, als der „Fliegende Holländer" in Partitur vollendet ward, finden wir Wagner auch mit der „Tannhäuser"-Idee beschäftigt. Nach seiner Rückkehr von Meudon nach Paris (Ende Oktober 1841) gab er sich viel mit der Volkssage ab, deren unerschöpflichen Reichtum ihm soeben das „Holländer"-Sujet erschlossen hatte. Die Stoffe zu „Tannhäuser" und „Lohengrin" rückten ihm das Studium der alten deutschen Sagenwelt nah. Nach dem Entzücken, in das ihn Webers „Freischütz" bei seiner Erstaufführung an der Großen Oper versetzt hatte, inmitten des Sehnens aus der kalten Fremde nach der deutschen Heimat mußte es ja die deutsche Volkssage sein, die ihn fesselte. Alles was mit seinem Vaterlande und dessen Geschichte zusammenhing, reizte ihn; es bereitete ihm eine wahre Genugtuung in dem unbefriedigten, heißen Sehnsuchtsgefühl zu wühlen und so durch momentane Steigerung des Schmerzes dann für längere Zeit von der Wehmut auf ihn eindrängender Stimmungen sich leidlich befreit zu sehen. Dann kam im April 1842 seine Reise nach Deutschland (Dresden), der Anblick des Rheins, bei dem er mit hellen Tränen im Auge seinem Vaterlande ewige Treue schwur,

und der Wartburg, die er später im Mai 1849, nachdem „Tannhäuser" längst beendet war, als politischer Flüchtling wiedersehen sollte. — Der Winter 1841/42 in Paris hatte ihn auch der Historie in die Arme getrieben; wir besitzen aus jener Zeit die Skizze einer Operndichtung „Sarazenin", die ihren Stoff der letzten Hohenstaufenzeit entlehnte und als Helden Manfred, den Sohn Friedrichs II., ins Auge faßte. Da ward seine Aufmerksamkeit durch das alte deutsche Volksbuch „vom Ritter Tannhäuser" einer neuen Richtung zugewandt, wie Goethe einst durch das Büchlein vom „Doktor Faustus" die Anregung zu seiner unvergänglichen „Faust"-Dichtung erhielt. Entgegen der ältesten Überlieferung im Tannhäuserliede brachte die populäre Darstellung Tannhäuser mit dem Sängerkriege auf der Wartburg und mit der Frau Venus unseligem Zauber zusammen. „Sarazenin" wies auf „Rienzi" zurück, „Tannhäuser" führte ihn auf dem Wege weiter, den er im „Holländer" eingeschlagen und als einzig richtigen erkannt hatte. Und er blieb dem einmal gewählten Wege treu. — Im Mai 1842 während des Erholungsaufenthaltes in Teplitz finden wir Wagner am ersten Entwurfe zur Tannhäuserdichtung, die zunächst den Titel führen sollte: „Der Venusberg. Romantische Oper." Der Winter 1842/43 ließ ihn von einer Fortführung des Planes wieder weit abkommen. Am 20. Oktober 1842 fand die Erstaufführung des „Rienzi", am 2. Januar 1843 die des „Fliegenden Holländer" in Dresden statt; der 2. Februar brachte ihm die Genugtuung seiner Ernennung zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister (neben Reißiger). Da gab's viel zu tun, so daß keine Zeit verblieb, an etwas Neues zu denken. Erst das Frühjahr führte ihn von neuem mit seinen Plänen zusammen. Am 22. Mai 1843 lag die Dichtung des „Tannhäuser" vollendet vor.

Wieder war es Teplitz-Schönau, wo der Meister während eines vierwöchentlichen Urlaubs am 13. Juli desselben Jahres sich der Komposition des „Tannhäuser" zuwandte.

Die weiteren Daten des Heranreifens und der Fertigstellung des Werkes mögen hier gleich mit angefügt werden: Ende September 1844 siedelte Wagner zur Erholung nach Fischers „Weinberg“ bei Dresden über. Erholung nannte er: vom Taktieren ausruhen und sich dem Schaffen widmen. So gedieh hier der „Tannhäuser“ weiter, am 15. Oktober 1844 lag der zweite Aufzug fertig vor. Am 29. Dezember war die Komposition des dritten Aufzuges in der Skizze beendet und am 13. April 1845 wurde der letzte Federstrich an der „Tannhäuser“-Partitur getan.

Die Oper war das Produkt wiedergewonnener persönlicher und Aktionsfreiheit, wie sie ihm die neuen, auskömmlichen und künstlerisch bedeutsamen Verhältnisse gegenüber dem Pariser Elend gaben. Er hatte sich durch nichts in seinen Plänen stören oder ablenken lassen, kein Seitenblick war auf den flüchtigen Tagesgeschmack, auf die Wünsche der Mode und der Menge gefallen, er schritt seinen Weg. Auch das Bewußtsein, daß er sich mit solcher Isolierung starken Anfeindungen der Außenwelt preisgeben würde, war ihm vertraut. Er machte keinerlei Zugeständnisse an etwas, was mit der Kunst nur in losen oder gar keinen Zusammenhang zu bringen war, sich selbst wollte er geben mit der neuen, für richtig erkannten Tendenz, die weit ab vom Hergebrachten, geschweige denn vom Modegeschmack, wies. „Der Lavastrom glühender Leidenschaft, der uns aus dieser Musik entgegenströmt, er floß während ihrer Entstehung durch die Adern des jungen Meisters und ohne Rückhalt gab er sich der verzehrend üppigen Erregtheit hin, die ihm bei dieser Arbeit Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt.“ So Glasenapp. Wagner selbst schildert seinen Gemütszustand in folgenden Worten: „Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei tätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern,

so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre." — An Gaillard, den bekannten Berliner Musikalienhändler und Herausgeber der „Berliner musikalischen Zeitung" (von 1848 an der „Neuen Berliner Musikzeitung") ließ er eine Abschrift der Tannhäuser-Partitur gehen und fügte ihr einen Brief bei, in dem es u. a. heißt: „Da ist mein ‚Tannhäuser', wie er leibt und lebt, ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe. Möge er imstande sein, mir die Herzen meiner deutschen Landsleute in größerer Ausbreitung zu gewinnen, als dies bis jetzt meine früheren Arbeiten vermochten!! Diese Arbeit muß gut sein, oder ich kann nie etwas Gutes leisten. Es war mir ein wahrer Zauber damit angetan; sowie und wo ich nur meinen Stoff berührte, erbebte ich in Wärme und Glut: bei den großen Unterbrechungen, die mich von meiner Arbeit trennten, war ich stets mit einem Atemzuge so ganz wieder in dem eigentümlichen Dufte, der mich bei der allerersten Konzeption berauschte. — Im September soll die erste Aufführung stattfinden. Ende dieses Monats gehe ich nach Marienbad, im August komme ich nach Dresden zurück, um den ‚Tannhäuser' einzustudieren. Klavierauszüge usw., alles ist bereits gearbeitet, so daß ich am Tage nach der ersten Aufführung völlig frei und ledig bin." . . Nun, ein Leben und Aufgehen im Kunstwerke, wie es sich in diesen Zeilen ausspricht, mußte infolge Anspannung aller geistigen und körperlichen Kräfte auch einen starken Rückschlag ausüben. Als der Komponist die Rollen zu seinem neuen Werke verteilt hatte, fühlte er sich in seiner Gesundheit derartig angegriffen, daß ein längerer Erholungsaufenthalt zur dringenden Notwendigkeit wurde. Er verbrachte den Juli des Jahres 1845 in Marienbad in Böhmen, — freilich, wie bei einer so rastlos schaffenden und tätigen Natur vorauszusehen war, nicht in wirklicher Muße. Wissen wir doch, daß die Zeit in Marienbad ihn aufs neue mit dem Studium der deutschen Volkssage zusammenbrachte, daß

bei dieser Gelegenheit der erste Entwurf des „Lohengrin“ und der „Meistersinger von Nürnberg“ entstand, auch die „Parsifal“-Idee erste, bedeutsame Nahrung erhielt. Die Erstaufführung des Bühnenweih-Festspiels auf den Brettern des Baireuther Wagnertheaters fand am 26. Juli 1882 statt; mithin liegt zwischen Konzeption und Tat beim „Parsifal“ der weitaus längste Zeitraum, den ein Bühnenwerk Wagners für sich in Anspruch nahm — eine Spanne von siebenunddreißig Jahren. Dies nebenbei! — Marienbad vermittelte Wagner übrigens auch noch die persönliche Bekanntschaft des damals zwanzigjährigen Eduard Hanslick, der später als Kritiker sein erbittertster Feind werden sollte und dieser Feindschaft auch bis zu seinem Tode (1904) treu geblieben ist.

Um die Mitte des August 1845 kehrte Wagner nach Dresden zurück, um die Einstudierung des „Tannhäuser“ am Hoftheater in die Hand zu nehmen. Die von der Holländer-Aufführung her bewährten Kräfte standen ihm für die Rollenbesetzung zur Verfügung:

Hermann, Landgraf von Thüringen (Baß)	Wilhelm Dettmer
Tannhäuser (Tenor)	Tichatschek
Wolfram von Eschenbach (Baryton)	Mitterwurzer
Walter von der Vogelweide (Tenor)	Schloß
Biterolf (Baß)	Wächter
Heinrich der Schreiber (Tenor)	Curti
Reimar von Zweter (Baß)	Riese
Elisabeth, Nichte des Landgrafen (Sopran)	Johanna Wagner
Venus (Sopran)	Schröder-Devrient
Ein junger Hirt (Sopran)	Anna Thiele.

Freilich begannen bereits mit dem „Tannhäuser“ jene unliebsamen Erörterungen zwischen Komponisten und Darstellern, die selten einem Schaffenden, der frei von allen persönlichen Rücksichten ganz im Kunstwerke aufging, erspart geblieben sind. Die Schröder-Devrient eignete sich nicht für die Partie der Venus; sie schob die Schuld auf Wagner und äußerte sich mit der Offenheit gefeierter Primadonnen ihm gegenüber: „Sie sind ein Genie, aber sie schreiben so verrücktes

Zeug, daß man es kaum singen kann!" Auch Tichatschek verlangte Streichungen; und derartige Dinge waren Wagner in der Seele verhaßt. Tichatschek war ein guter Tannhäuser, aber nicht der Tannhäuser; er ist später von Schnorr von Carolsfeld, Heinrich Vogl und namentlich von Albert Niemann weit überholt worden. Das darf indessen nicht auffallen, weil Tichatschek der erste war, der dem neuen musikalischen Stile gegenübergestellt wurde, während die anderen Zeit fanden, sich allmählich in ihn einzuleben. Von seiten der Generaldirektion blieben Wagner ebenfalls unangenehme Bemerkungen über seine „revolutionäre" Kunst nicht erspart: Intendant von Lüttichau gab sich einige Mühe, dem Komponisten darzulegen, daß Carl Maria von Weber das eine Wesentliche vor ihm voraus hätte: „In seinen Opern klinge der Schluß versöhnend aus, und das wolle das Publikum nun einmal haben." — In bezug auf die Inszenierung geschah viel, um die Premiere wirkungsvoll herauszubringen, und doch nicht alles. Den Wartburgsaal hatte die Kunst französischer Bühnenmaler — für dekorative Theaterwirkungen galt bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts Paris als leistungsfähigste Stadt — meisterhaft geschaffen; aber man verwendete (vielleicht aus Sparsamkeitsrücksichten, vielleicht aus Unkenntnis!) die Bühnenausrüstung des ersten Aufzugs auch für den letzten. Darin lag ein großer Fehler! Denn die Wartburgdekoration des ersten Aktes steht in vollem Frühlingsprangen, die des letzten unter der Herrschaft herbstlichen Ersterbens und Dahinwelkens. Man versuchte dem zu spät entdeckten Mangel durch Beleuchtungswirkungen aller Art abzuhelfen, freilich ohne damit eine echte Stimmung auch nur annähernd zu erreichen. — Heute legen alle größeren Bühnen auf die Gegensätzlichkeit dieser Wirkung, die ja auch dem szenischen und musikalischen Bilde so außerordentlich angepaßt ist, hohen Wert.*)

*) Empfohlen seien bei dieser Gelegenheit die unter dem Titel „Baireuther Bühnenbilder" von Dr. G. Henning in Greiz heraus-

Die Dresdener Erstaufführung des „Tannhäuser“ fand am 19. Oktober 1845 statt. Das Publikum war einigermaßen gespannt, weil das Werk in seinem langsamen Erstehen seit zwei Jahren die Öffentlichkeit sehr beschäftigt hatte — ihr Interesse sowohl wie ihre Neugierde. Man war bereits im „Holländer“ nach „Rienzi“ an Wagners Zielen irre geworden; niemand konnte sich darüber klar werden, worauf das hinauslief. Was würde nun dieses neue Werk bringen? Ein weiteres Fortschreiten auf der einmal betretenen Bahn — oder die Rückkehr? Auch der Meister selbst war in höchstem Maße gespannt darauf, wie die große Öffentlichkeit dem neuen pronunciamento einer wesentlich veränderten Kunstauffassung begegnen würde. Billigte sie seinen Weg, dann war ihm um die Entwickelung des deutschen Musikdramas nicht bange; opponierte sie — nun, so mußte eben gekämpft werden. Denn seine Überzeugung war in jahrelangem, heißem Ringen einer ehrlichen, das Höchste anstrebenden Tendenz gewonnen worden, für ihn gab es kein Zurück. Damals trug sich der Meister noch mit leidlich optimistischen Gedanken; er wähnte, daß alle Welt so empfinden müßte, wie er selbst, daß sich jedem die Notwendigkeit der von ihm angebahnten Reform ebenso aufzudrängen hätte wie ihm. Und das war ein herber Irrtum! Diese Welt ist nur willfährig und geneigt, sofern sie nicht aus den Gleisen des Alltags gebracht wird; wird das versucht, so beginnt die zähe Opposition, der es nie an öffentlichen Mitteln und Hilfstruppen fehlt, und im Kampfe siegt, wer die größte Energie, vielleicht auch die wirksamste Protektion, auf seiner Seite hat.

---

gegebenen Sammelmappen der Dekorationen zum „Fliegenden Holländer“, „Tannhäuser“, „Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“ am Festspielhause, die zum großen Teil des Meisters eigene Intentionen enthalten und von ganz außergewöhnlicher Größe der Konzeption und Farbenpracht sind.

Für die Premiere waren die Preise der Plätze im Dresdener Hoftheater auf das Doppelte erhöht. Gleichwohl zeigte sich das große Haus gut besetzt. Niemand wollte bei dem „Ereignisse“ fehlen. Auch von auswärts; namentlich von Leipzig, hatte sich zahlreicher Besuch eingefunden. — Glasenapp berichtet über den Verlauf der ersten „Tannhäuser“-Vorstellung: „Den geringsten Eindruck machte die Venusbergszene; das Feuer Tichatscheks vermochte die Befangenheit nicht aufzuheben, welche durch die Darstellerin der Liebesgöttin darüber schwebte. Sie wirkte trotz ihrer echt dramatischen Schürzung erkältend auf das Publikum und ward für den Komponisten selbst zur Pein. Um so mehr überraschte die Szenenverwandlung, das Sextett des Finales wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen und nach dem Sinken des Vorhangs der junge Meister mit seinen Genossen gerufen. Die einzelnen Nummern des zweiten Aktes verfehlten ihren Eindruck nicht und wiederum ehrte Hervorruf den Komponisten und alle Darsteller. Auch für die Folge ward er jedesmal der Höhepunkt der Beifallsbezeigungen. Nachdem indes schon die erste Zwischenpause durch die ungewöhnliche Länge von 25 Minuten die Geduld des Publikums auf eine harte Probe gestellt hatte, ward die Stimmung für den dritten Akt nicht günstiger beeinflußt, da mit der einleitenden Musik gar eine halbe Stunde verfloß, bis sich der Vorhang von neuem hob. Wir müssen uns diesen Akt für die erste Tannhäuseraufführung noch in seiner alten Gestalt vorstellen, in welcher weder Venus noch der Trauerzug mit der Leiche Elisabeths selbst auf der Bühne erschien, sondern beide entgegengesetzte Prinzipien durch das ferne Erglühen des Hörselberges und den Klang der Totenglocke, die von der Wartburg in das Tal herüberhallt, bloß angedeutet wurden. Es erschien abspannend und monoton und ermüdete den großen Teil der Hörer, welcher sich während des Genusses stets der Frage hingibt, in welchem Verhältnisse das Objekt desselben zu den gewohnten Formen stehe,

durch allzugroße Anforderungen. Eine rezitativische Erzählung von solchem Umfange, wie die dem Hauptsänger an einem wichtigsten Punkte der Oper in den Mund gelegte, widersprach allem bisher Erhörten und man glaubte sie auf Armut an melodischer Erfindung zurückführen zu müssen. Schien die Aufnahme des Stückes im Theater selbst, nach dem beifälligen Empfange vieler Einzelheiten, im allgemeinen noch eine verhältnismäßig günstige, so fühlte sich das Publikum vollends verwirrt und unbefriedigt, sobald es beim Austritt aus dem Theater des Ganzen in seiner seltsam fremdartigen Eigentümlichkeit bewußt zu werden versuchte . . . Er hatte seine Erwartungen völlig getäuscht. Selbst der tragische Schluß des ‚Tannhäuser' erregte dem Gewohnten gegenüber noch einen besonderen Anstoß; Spontinis: ‚Chantez, dansez!', mit dem er soeben noch zum Schluß der ‚Vestalin' statt des in Dresden üblichen Ausganges der Oper auf dem Begräbnisplatze die Dekoration wechseln, den Rosenhain erscheinen, das glückliche Paar durch Priesterinnen Amors zum Altare geführt werden ließ, herrschte in der Operupraxis noch zu allgemein."

Wagner, wie auch seine Freunde, waren von dem zweifelhaften Erfolge der Oper sehr unangenehm berührt. Und zwar kam Wagner das Bewußtsein eines dem Mißerfolge verwandten Ergebnisses nicht sogleich, sondern erst im weiteren Verlaufe der Wiederholungen. Am 3. November 1845 hatte er noch an Louis Gaillard, den Berliner Freund, sehr enthusiastisch über die Aufnahme des neuen Werkes beim Publikum berichtet: „Mein Dienstmädchen, die im 4. Range war, versichert mir, die Leute um sie herum hätten die Oper noch schöner als den ‚Rienzi' gefunden. Was will man mehr?.. Nun hat gestern endlich die vierte Vorstellung vor brechend vollem Hause stattgefunden, nach jedem Akte die Sänger und nachher jedesmal noch der Autor gerufen; nach dem zweiten Akte ein wahrer Tumult! Wo ich mich blicken lasse, rufen mir die Leute begeistert entgegen!" — Vom

äußeren, rauschenden Erfolge hat sich schon so mancher verblenden lassen. In ihm liegt nicht das Wesentliche und Nachhaltige eines Eindrucks, er kann unter Umständen auch eine Ablehnung und Niederlage bedeuten. Aus diesem Gesichtspunkte heraus wird man verstehen, wenn Wagner später schreiben konnte: „Jedem Einsichtsvollen gebe ich zu beurteilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem ‚Herausruf' des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, einen großen Teil des empfangenen Beifalls doch nur einem Mißverständnisse, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnisse meiner eigenen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen!" — Noch eingehender und klarer spricht sich Wagner sechs Jahre später in den „Mitteilungen an meine Freunde" aus. Es heißt da: „Das Publikum hatte mir in der enthusiastischen Aufnahme des ‚Rienzi' und in der kälteren des ‚Fliegenden Holländer' deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig; verwirrt und unbefriedigt verließ es die erste Vorstellung des ‚Tannhäuser'. — Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der ich mich jetzt befand, übermannte mich. Die wenigen Freunde, die von Herzen mit mir sympathisierten, fühlten sich selbst durch das Peinliche meiner Lage so bedrückt, daß die Kundgebung ihrer eigenen unwillkürlichen Verstimmung das einzige befreundete Lebenszeichen um mich war. Eine Woche verging, ehe eine zweite, zur Verbreitung des Verständnisses und zur Berichtigung von Irrtümern so nötig scheinende Vorstellung des ‚Tannhäuser' stattfinden konnte. Diese Woche enthielt für mich das Gewicht eines ganzen Lebens. Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubte mich damals nach Innen. Es wurde mir klar, daß ich mit dem ‚Tannhäuser' nur zu den wenigen, mir zunächst vertrauten Freundesherzen gesprochen hatte, nicht

aber zu dem Publikum, an das ich mich dennoch durch die Aufführung des Werkes unwillkürlich wandte: hier war ein Widerspruch, den ich für vollkommen unlösbar halten mußte... Dem mir geneigten Willen der Direktion, und vor allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darsteller gelang es, meiner Oper einen allmählichen Eingang zu verschaffen. Dieser Erfolg vermochte mich aber nicht mehr zu täuschen; ich wußte jetzt, woran ich mit dem Publikum war, und hätte ich daran noch zweifeln können, so würden mich weitere Erfahrungen vollends zur Genüge darüber haben aufklären müssen." — Sehr bezeichnend ist auch der Vergleich des langsam im Publikum erwachenden Interesses für „Tannhäuser" mit der Teilnahme, die man — Wahnsinnigen schenkt, wie ihn der Meister selbst bei dieser Gelegenheit anwendet: „Sie bestimmt uns, auf die irren Reden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entraten, in diesem entratenen Sinne ihm endlich wohl auch zu antworten, um so einen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen" ....

Der Meister hat es auf verschiedene Weise versucht, sich der Verständnislosigkeit des Publikums begreiflicher zu machen und nicht nur das äußerliche Moment beifälliger Entgegennahme, sondern die Intelligenz für sich zu wecken. Von der zweiten „Tannhäuser"-Wiederholung ab gab er eine „Einführung" in die Oper heraus, der dann 1852 die Schrift: „Über die Aufführung des ‚Tannhäuser', eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper" (Ges. Schr. V, 159 ff.) folgte. Indessen jene Zeit war noch nicht reif für Führer und Kommentare, sie wollte ohne jede weitere Belastung ihres geistigen Gleichgewichts nur genießen, wenn sie das Theater besuchte. — Weiter hat sich aber auch die Oper eine mehrfache Umarbeitung gefallen lassen müssen: Der Schluß, wie wir ihn jetzt besitzen, datiert aus dem Jahre 1847, wo er am 1. August zum ersten Male den Dresdenern vorgesetzt wurde. Das Jahr 1860 (September) brachte dann noch die sogenannte „Pariser Bearbeitung" des ersten Auf-

zuges durch vollständige Neugestaltung der Venusbergszene und deren Erweiterung infolge Einlage des Bacchanals. In dieser Umarbeitung, auf die wir späterhin noch zurückkommen werden, wird der „Tannhäuser“ heute an den meisten Bühnen gegeben. —

Oben war davon die Rede, daß nicht allein in der breiten Öffentlichkeit der Theaterbesucher, sondern auch unter der Kritik sich die Opposition gegen Richard Wagner immer mehr bemerkbar machte. Es gibt da viel des Interessanten von der Erstaufführung bis in spätere Zeiten hinein auch beim „Tannhäuser“ zu registrieren. Zunächst die deutsche Kritik! Die „Neue Zeitschrift für Musik“ in Leipzig ließ sich aus Dresden melden, daß der „Tannhäuser“ sich „durch gänzliche Abwesenheit von Charakterzeichnung“ hervortue. „Wohl glaubt man zuzeiten etwas hinter den Äußerlichkeiten suchen zu müssen, aber man überzeugt sich bald, daß wenig oder nichts dahinter ist ... Das Hervorrufen des Autors entscheidet hier ganz und gar nichts; wurde doch dieselbe Auszeichnung im vorigen Semester dem eben anwesenden Komponisten zweier Opern zuteil, welche mit der vierten Vorstellung vom Repertoire verschwanden!“ Der Verfasser von „Dresden und die Dresdener“ (1846) meinte: „Wagner ist kein Künstler, weder an Geschmack noch an Schöpferkraft. Die Zeit wird richten!“ Dr. E. Schmidt-Berlin erklärte die „Tannhäuser“-Musik für „Dissonanz-Musik,“ Dr. Schlüter-Berlin für „eine Oper ohne Gesang.“ Ganz besonders erbittert auf den Neuerer zeigt sich der alte Leipziger Pädagoge Moritz Hauptmann, dem allerdings die Wagnersche Auffassung arg wider den Strich gegangen zu sein scheint: „Ich glaube nicht, daß von Wagner ein Stück seiner Kompositionen ihn überlebt. Die Ouvertüre zu ‚Tannhäuser‘ ist ganz gräßlich, unbegreiflich und ungeschickt, lang und langweilig für einen so geschickten Menschen. Er ist kein junger, unerfahrener Mensch mehr, und wer da noch so ein Ding machen und stehen lassen kann, wie diese Ouver-

türe, dessen Künstlerberuf scheint mir sehr wenig entschieden." Mendelssohn-Bartholdy, ebenfalls ein ausgesprochener Gegner Wagners, setzte die „Tannhäuser"-Ouvertüre auf das Programm eines am 12. Februar 1846 im Gewandhause stattfindenden Konzerts zum Besten des Leipziger Orchester-Pensionsfonds — „als warnendes Beispiel, wie man nicht komponieren und instrumentieren solle." Ein Berliner Kritiker erklärte: „Wagners Musik ist eine große musikalische Sünde, welche ihm das Publikum ebensowenig verzeihen wird, als dem Tannhäuser der Sage dereinst seine Sünden verziehen wurden." In einem Berichte aus Frankfurt am Main heißt es: „Der ‚Tannhäuser' ist für das Publikum als abgetan zu betrachten; dagegen ist Flotows ‚Indra' zur Kassenoper geworden." — Den deutschen Kritikern standen die französischen und englischen Kollegen nicht nach. Den „Signalen" berichtete noch 1862 deren Pariser Korrespondent: „Wir sind glücklicherweise mit diesem Unsinn fertig, der auch in Deutschland nicht mehr lange fortfahren wird, erbitterte Debatten zu veranlassen," während Fétis ein Jahr vor den ersten Baireuther Festspielen, also 1875, sich in seiner „Biographie des Musiciens" ausließ: „Das Auftreten der Pariser, die den ‚Tannhäuser' dem Fluche der Lächerlichkeit preisgaben, ist nicht ohne Einfluß auf die öffentliche Meinung geblieben, denn seit 1861 hat die Wagnerbewegung in Deutschland beträchtlich abgenommen," und von der Ouvertüre zu „Tannhäuser" behauptete, sie beginne mit „einem armseligen, in schlechtester Harmonisierung gesetzten Chorale. Dieser Choral sei die einzige Spur einer Melodie in dem ganzen Werke, und," so fügt er bissig hinzu, „noch dazu was für einer Melodie!" Heute gehört „Tannhäuser" zum festen Repertoire der Pariser Großen Oper und in Deutschland erlebt das Werk nach den vorliegenden Statistiken im Jahre durchschnittlich 300—400 Aufführungen. — Von England aus hat sich Wagner gleichfalls so manches gefallen lassen müssen; die dortige Kritik nahm in demselben Maße

an Schärfe des Ausdrucks zu, als sein Ansehen wuchs. In den „Times“ vom 14. Mai 1855 wird referiert: „In England kennt man weiter nichts als die Ouvertüre zum ‚Tannhäuser‘, die vom Publikum mit derselben Teilnahmlosigkeit angehört wurde und die günstigstenfalls nur eine alltägliche Entfaltung von Lärm und Extravaganz genannt werden kann.“ — Der Londoner Historiker und Musiklehrer John Hullah urteilte: „In den einzelnen Teilen, aus denen ‚Tannhäuser‘ zusammengesetzt ist, macht sich die gänzliche Abwesenheit einheitlichen musikalischen Gefüges und des Zusammenhangs empfindlich bemerkbar; wenig Melodie und das Wenige höchst armselig, dabei eine Harmonisierung, die hauptsächlich durch ihre unruhige, zwecklose und augenscheinlich hilflose Modulation sich aufdrängt.“ — Sein Kollege H. F. Chorley, der bekannte Musikreferent des Londoner Athenaeum, greift zu den derbsten Waffen: „Niemals hat mich ein Werk, das mit gewissen Prätensionen auftrat, so enttäuscht, gequält und ermüdet, ja beleidigt, wie dieser ‚Tannhäuser‘, dessen Musik von Anfang bis zum Ende im strikten Gegensatze zu seiner Handlung steht. Wo Wagner eine Melodie erwischte, beutete er sie aus, ohne sich daran zu kehren, ob sie paßte oder nicht. Ich denke immer noch an das Heulen, Winseln und Kreischen Tichatscheks (Erzählung im 3. Aufzuge); es ist unmöglich, diese Szene zu singen oder wohllautend zu deklamieren. Die Instrumentierung ist auffallend unangenehm. Gellender Lärm und ein Übermaß von dem, was ein witziger Kopf mit so glücklichem Mangel an Ehrerbietung als ‚Porzellanscherben-Effekte‘ bezeichnete, — das heißt also: Sachen, die ein jeder schnell genug schaffen kann, wenn seine Dreistigkeit seiner Exzentrizität das Gleichgewicht hält.“

Von Mendelssohns Meinung über „Tannhäuser“ ist bereits die Rede gewesen. Auch Louis Spohr und Robert Schumann, beide bisher Verfechter der neuen Kunst und Freunde Wagners, wurden bei diesem jüngsten Werke Wagnerscher Muse stutzig, weil sie es nicht gleich erfaßten. Spohr, der als fast achtzigjähriger Greis im Jahre 1853 nach lang-

jährigen Bemühungen endlich den „Tannhäuser" am Kasseler Hoftheater durchdrücken konnte, sagte von dem Werke: „Die Oper enthält vieles, das neu und schön ist, aber auch manche häßlichen Angriffe auf die Kunst. An vieles, das ich anfangs nicht leiden mochte, habe ich mich nach wiederholtem Anhören gewöhnt und nur die Abwesenheit eines festen Rhythmus und das häufige Fehlen abgerundeter Perioden fahren fort mich zu stören." Hätte Spohr den „Tristan" gehört, was würde er wohl gesagt haben!? Aber wie richtig ist sein Empfinden: Der Mangel an vollen abgerundeten Perioden stört ihn, d. h. er vermag als Mann der alten Schule die Existenzberechtigung des Motivs nicht anzuerkennen. In der Mission des leitenden Motivs aber lag technisch wie inhaltlich eine der Hauptforderungen des aus der Gärung langsam aber sicher sich entwickelnden Musikdramas. — Und Robert Schumann? Ihn brachte „Tannhäuser" in offenkundige Verlegenheit. Sein Urteil vom 7. August 1847 in den gesammelten Schriften über Musik und Musiker ist in weite Schichten gedrungen: „Eine Oper (‚Tannhäuser'), über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt. Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wär' er ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit!" . . . So ward er der Mann der Zukunft! Aber schon 1845, mithin zwei Jahre früher, stand Schumann gelegentlich seiner ersten Bekanntschaft mit „Tannhäuser" auf dem nämlichen Standpunkte. Er fühlte deutlich heraus, daß in dem Werke etwas Geniales, Reformatorisches steckte — aber auch, daß dieses Geniale mit seiner künstlerischen Intuition in diametralem Widerspruche stand. So mögen wohl objektive und rein persönliche Anschauung bei ihm in argem Streite gelegen haben. „Da hat Wagner wieder eine Oper fertig," schrieb er an seinen Freund Felix Mendelssohn-Bartholdy, „gewiß ein geistreicher Kerl, voll toller Einfälle und keck über die Maßen — die Aristokratie schwärmt noch vom ‚Rienzi' her — aber er kann wahrhaft nicht vier

Takte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit, da fehlt es ihnen allen ... Die Musik ist um kein Haar breit besser als ‚Rienzi', eher matter, forcierter! Sagt man aber so etwas, so heißt es gar: ‚Ach, der Neid!' Darum sag' ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längst wissen." Man sieht, auch hier (wie bei Spohr) ist der Angelpunkt, um den sich alles dreht, die Frage nach dem Rechte des motivischen Baues, der sich mehr und mehr von der acht- oder viertaktigen Periode lossagte. Und „das ärgerte uns're Alten". Drei Wochen später meinte Schumann: „Ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von vielem ganz ergriffen gewesen." Und in einem etwa um dieselbe Zeit geschriebenen Briefe an den späteren Berliner Hofkapellmeister Heinrich Dorn heißt es: „‚Tannhäuser' von Wagner wünscht' ich, daß Sie sähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt hundertmal Besseres als seine früheren Opern, freilich auch manches musikalisch Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu. Das Technische, die Instrumentation, finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher." — Bei einem Vergleiche dieses Urteils mit dem ersten gegen Mendelssohn geäußerten wird sich niemand eines Lächelns erwehren können. Unverständlich ist und bleibt nach allen diesen Wandlungen das nachfolgende Urteil Schumanns über Wagner aus dem Jahre 1853: „Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Klavierauszügen beurteilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Oper, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es oft ein geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik,

abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesichte so vieler dramatischer Meisterwerke, wie sie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt. Die Zukunft wird auch über dieses richten!" ... Der Appell an die Zukunft soll immer mit großer Vorsicht angewandt werden, namentlich wenn ein zwar unbestimmtes, aber doch vorhandenes Gefühl die Frage aufwirft, ob nicht unter Umständen der abgeurteilten Kunstrichtung die Zukunft gehört, weil der Gegenwart die Reife und Objektivität für ihre Wertbemessung fehlt. Objektiv war auch Robert Schumann anno 1853 nicht aus Gründen persönlicher Verstimmung. Indessen man kann nach Abzug aller persönlichen Beeinflussungen aus diesen so außerordentlich schwankenden Urteilen ersehen, wie schwer es ist, einer Zeiterscheinung gerecht zu werden, die eben mit dem Hergebrachten bricht und damit ihrer Zeit den Krieg erklärt. Die Loslösung von den Einwirkungen einer Umgebung, in der man lebt, ist für den schaffenden Künstler schwer; aber er kann sie bei fester Überzeugung durch strenge Isolierung immer noch leichter erreichen als ein Kritiker, den sein Amt tagtäglich mit der Zeit und ihren Erscheinungen in direkte Berührung bringt und von ihm verlangt, daß er sie öffentlich bewerten soll.

Das, was Wagner zunächst bei all' den Erfahrungen solcher Art das Bedenklichste erschien, war die Tatsache, daß seine künstlerischen Ideale noch weit von einer verständnisvollen Aufnahme durch die bevorzugten Klassen, geschweige denn von einer Volkstümlichkeit im besten Sinne, entfernt waren. Und ohne diese Errungenschaft blieb es für ihn materiell wie schöpferisch schwer, auf der begonnenen Bahn weiterzuschreiten. So versuchte er es mit Berlin, wo er in Meyerbeer eine starke Stütze zu haben glaubte. Ach, und dieses Berlin, die spätere Metropole des Deutschen Reichs und der deutschen Intelligenz, erwies sich in Zukunft gerade den Wer-

ken Wagners gegenüber so verständnislos und ablehnend — freilich weniger im Publikum, obgleich es dort, wie wir später sehen werden, auch durchaus nicht an kräftigem Widerstande fehlte, als namentlich in den leitenden und entscheidenden Instanzen. Wäre es auf Berlin angekommen, so würde Richard Wagner noch heute zu den großen Unbekannten zählen. Denn nirgends hat man sich widerstrebender und langsamer der allgemeinen Anerkennung dieses Genies gefügt, allerdings dann auch eingesehen, was für Kassenerfolge man all' die vielen Jahre aufgab, nur um einem Prinzipe gerecht zu werden, das weder mit Kunst noch mit gesundem Fortschritt oder rationeller Wirtschaftspolitik das Geringste gemein hatte. — Am 19. Dezember 1845 reiste Wagner für einige Tage nach Berlin, um hier seinem „Tannhäuser" (auch dem „Rienzi") am Opernhause die Aufführung zu ermöglichen. Zehn volle Jahre hat dies Bemühen gewährt, teils direkt, teils indirekt durch einflußreiche Freunde; die Generalintendanten — bis 1851 Herr von Küster, von da ab Botho von Hülsen — verhielten sich ablehnend. Der Meister trug sich mit der Idee, „Tannhäuser" dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen zu widmen; seine Gönnerschaft wäre dem Werke sehr förderlich gewesen. Allein Intendant von Küster „winkte ab", für ihn war die Oper „zu episch" — für einen Dresdener Referenten war sie „zu dramatisch," für einen Leipziger Kritiker „zu lyrisch" gewesen. Die diesbezügliche, offizielle Eingabe des Tondichters ward von der Generalintendantur der Königlich preußischen Hofmusik dahin beantwortet: Da der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenständen, möchte er das Bekanntwerden Sr. Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß er einiges daraus für Militärmusik arrangiere, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. — „Tiefer konnte ich wohl nicht gedemütigt und

bestimmter nicht zu meiner Stellung gebracht werden!" Das ist Wagners eigene Kritik eines derartigen Ansinnens. Und in der Tat währte es bis zum 7. Januar 1856, ehe sich Berlin zu einer ersten Aufführung des „Tannhäuser" entschloß, nachdem die Oper zuvor bereits über etwa fünfzig deutsche Bühnen gegangen war.

Die Stimmung in Berlin ward nicht besser, als „Rienzi" bei seiner Premiere am 26. Oktober 1847 in Anwesenheit des preußischen Königs und Meyerbeers direkt abgelehnt ward und die Kritik sich mit ziemlicher Einstimmigkeit gegen Wagner wandte. Aber eine große Freude war doch dem Meister zuteil geworden: Franz Liszts lebhaftes Interesse wandte sich ihm zu; im März 1846 hatte dieser die „Tannhäuser"-Partitur von ihm für Weimar erbeten.

Von der Dresdener „Tannhäuser"-Aufführung mit dem nachkomponierten Schluß am 1. August 1847 ist schon kurz die Rede gewesen. In ihm hatte sich Wagner von der Symbolik (das ferne Erglühen des Hörselbergs) ab und der Darstellung zugewandt: Noch einmal erschien Frau Venus als Lockende mit all' den unseligen Zaubern ihrer Kunst auf der Bühne, Tannhäuser sank entseelt und entsühnt an der Leiche Elisabeths nieder. Auch dieses Ausklingen behagte der Öffentlichkeit nicht. „Der neue Schluß ist ebenso unerquicklich, wie der frühere," äußerte sich die „Neue Zeitschrift für Musik," die heute zu den überzeugtesten Verfechtern Wagnerscher und Liszt'scher Kunst gehört. Die Briefe des Meisters aus jener Zeit sind voll Erbitterung gegen die Fronde, die sich seinen Zielen entgegenstellte; die schweren Enttäuschungen mögen auch nicht wenig zu seiner Stellungnahme in der Aufstandszeit 1848/49 beigetragen haben. Und doch brachten ihm jene Tage den treuesten Freund des Lebens in Franz Liszt — ihn, von dem Wagner als heimatloser, politischer Flüchtling anderthalb Jahre später sagen konnte: „Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimatlos wurde, die wirklich lang

ersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst." Liszt hatte trotz der Mißerfolge, die „Tannhäuser" in München und Leipzig erlebte, am 12. November 1848 in Weimar die allgemein als unspielbar geltende „Tannhäuser"-Ouvertüre zur Aufführung gebracht und mit ihr einen großen, nachhaltigen Erfolg erzielt. Das ermutigte ihn, die ganze Oper als Festvorstellung für den Geburtstag der Großfürstin Maria Pawlowna, an die ihn zarte Bande des Herzens ketteten, in Aussicht zu nehmen. Um aber dem Werke jene relativ vollkommene Durchführung zu gewährleisten, die einzig ihm frommte, reiste er mit dem Regisseur Eduard Genast nach Dresden, um hier vom Intendant von Lüttichau die Aufführungserlaubnis und die leihweise Belassung der Partitur und des Stimmenmaterials zu erlangen und sich mit dem Tondichter selbst über Ausstattung, Tempi, Auffassungen u. a. eingehend zu verständigen. So bereitete er, großzügig, wie sein Genius stets war, eine in allen einzelnen Teilen sorgfältigst abgewogene Aufführung vor. Der 16. Februar 1849 war als Tag der Weimarer Premiere des „Tannhäuser" ins Auge gefaßt worden. Beinahe scheiterte das Unternehmen an der Erkrankung des die Rolle des Titelhelden verkörpernden Sängers Götze, der durch die vielen Vorproben derartig erschöpft war, daß er im letzten Augenblicke seine Mitwirkung absagen mußte. In dieser peinlichen Verlegenheit richtete sich Liszts Augenmerk auf Tichatschek in Dresden als einzig mögliche Hilfe. Genast mußte sich auf den Weg nach Dresden machen, um Herrn von Lüttichau um Beurlaubung seines Tenors für Weimar zu ersuchen. Leicht war die Erfüllung der Bitte nicht; es gehörte die Autorität Liszts, hinter dem der Fürstenhof in Weimar stand, dazu. Denn Tichatschek war für die laufende Woche stark am Dresdener Hoftheater beschäftigt, der ganze Spielplan mußte umgestoßen und durch einen neuen ersetzt werden. Endlich gab man Genast den Sänger mit, an dessen Seite er triumphierend in Weimar einzog und

Liszt von bangen Sorgen befreite. „Tannhäuser“ ging am 16. und 18. Februar am Hoftheater in Szene und erweckte begeisterten Jubel, den die Anwesenheit des ganzen Hofes in seinen spontanen Äußerungen nicht zurückzudämmen vermochte. Das war ein großer, entscheidender Sieg, der bewies, was die selbstlose, voll überzeugte künstlerische Hingabe eines einzelnen zu erreichen imstande war. Der nach Dresden heimkehrende Tichatschek konnte Wagner von dem Triumph berichten, eine Botschaft, die Balsam für das von den mannigfachen Enttäuschungen und Anfeindungen zerrissene Herz des Tondichters war.

Es folgt nun jene schlimme Zeit des Sturmes und Dranges im Leben Wagners, die ihn aus seiner gesicherten Position als Dresdener Hofkapellmeister heraushob, um ihn als politisch Verfolgten aus seinem Vaterlande zu vertreiben. Die Gründe für seine Teilnahme an der großen Bewegung des Jahres 1848/49 liegen sowohl im Zuge der Zeit wie in den künstlerischen Lebenserfahrungen des Meisters. Die tiefgehende Bewegung ergriff viele, von denen man revolutionäre Propaganda nicht voraussetzen konnte, die im Grunde ihres Herzens das Idealste erstrebten, wahrlich nicht die Schlechtesten der deutschen Nation. Bei Richard Wagner trugen allerlei widrige Verhältnisse den Zunder zusammen, dem nur der Funke fehlte, um ihn hell emporlohen zu lassen. Im Anfang des November 1847 war Wagner gänzlich entmutigt von Berlin nach Dresden zurückgekehrt. Die Intendanz war den Lebensplänen bezüglich seiner Werke und deren Aufführung mit abweisender Kälte begegnet, die Kritik über ihn hergefallen, um sein Schaffen zu zerpflücken, ihn selbst lächerlich zu machen, Meyerbeer hatte ihn im Stich gelassen, auch finanzielle Nöte drückten ihn. Krankheit warf ihn aufs Lager, er trug sich mit Selbstmordgedanken. Aus dem Anprall aller dieser feindseligen Ereignisse auf sein Seelenleben erstand die Überzeugung von einer notwendigen, geistigen Umwälzung und Umgestaltung der Dinge, die vornehmlich

darauf abzielte, der nach seiner Auffassung durch slavische Botmäßigkeit, tief eingewurzelten Unverstand und Perfidie der Publizistik geknechteten deutschen Kunst die wahre Freiheit zurückzuerobern. Auch der Tod seiner Mutter (9. Januar 1848) erschütterte Wagner tief. Nun brachten die Februar- und Märztage des Jahres 1848 Botschaft von der Revolution in Paris, in Wien, von den Barrikadenkämpfen in Berlin. Überall lohten die Flammen des Aufstandes empor. Der Geist der Zeit, übertragen allerdings auf das Reingeistige, nahm auch Wagner auf seine dahinflutenden Wogen. Er trat dem demokratischen „Vaterlandsvereine" als Mitglied bei und hielt dort am 14. Juni eine große politische Rede, zwar unter stetem Hinweis auf die Notwendigkeit der monarchischen Idee, aber doch aufrührerisch genug, um nach ihrer Wiedergabe durch den „Dresdener Anzeiger" bei Hofe und in den ihm nahestehenden Kreisen höchsten Unwillen zu erregen. Intendant von Lüttichau verlangte eine Rechtfertigung seines Hofkapellmeisters, die er auch am 18. Juni erhielt; aber die revolutionäre Propaganda hatte sich doch schon zu sehr in die Tat umgesetzt, um ganz gehemmt und beseitigt zu werden. Acht Monate später (am 14. Februar 1849) hatte Wagner mit Lüttichau eine Konferenz wegen seiner Reformpläne bezüglich des Orchesters. Der Intendant wies die Verwirklichung der Ideen schroff zurück, zieh Wagner der Undankbarkeit gegenüber den zahlreichen Beweisen königlicher Gnade und drohte mit der Entfernung von seinem Posten im Disziplinarwege. Dieses summarische und undiplomatische Verfahren erreichte das Gegenteil der bezweckten Wirkung: Anstatt Wagner einzuschüchtern und zu entmutigen, machte es ihn erst recht oppositionell. Er gehörte zu jenen Kraftnaturen, denen Widerspruch den Mut zur Tat gibt. Zu seinem Unglück machte er um jene Zeit auch noch die Bekanntschaft des politisch verfolgten Russen Bakunin, dessen aufreizender Einfluß nicht ohne Wirkung blieb. In den „Volksblättern" erschien am 8. April ein anonymer Aufsatz: „Die Revolu-

tion", der auf die gemeinsame Quelle Wagner-Bakunin zurückzuführen war; außerdem wußte man, daß Wagner an den geheimen politischen Zusammenkünften im Naumannschen Hause sich beteiligte. Dann brach der Aufstand auch über Sachsen herein. Ende April und Anfang Mai 1849 brachten die Auflösung des sächsischen Landtags und die Demission des Ministeriums, der 3. Mai das erste Blutvergießen in den Straßen Dresdens auf den Barrikaden, den Sturm aufs Zeughaus und die nächtliche Flucht des Königs von Sachsen nach der sicheren Festung Königstein. In Wagner war eine glühende Begeisterung für die Revolution erwacht. Wandten sich auch seine Ziele ganz anderen Richtungen zu, als die der johlend und schreiend die Straßen durchziehenden Volkshaufen, so erklärte er sich doch mit diesen solidarisch und mischte sich auf dem Altmarkt unter die Menge. Daß er sich auch am Barrikadenkampfe beteiligte, wird nachdrücklich in Abrede gestellt. Nachdem am 4. Mai die provisorische Regierung mit weitesten Vollmachten eingesetzt worden war, brachte der 5. Mai für Wagner die eigentliche Entscheidung, das offene Bekenntnis seiner Gesinnung, womit naturgemäß seine Position in Dresden zusammenbrechen mußte. Während der Eroica Beethovens, die er in einem Wohltätigkeitskonzerte dirigierte, hörte er von der Straße herauf den verworrenen Lärm aufrührerischer Massen. Aufs höchste erregt durch die Heldenmusik eines Beethoven, brach er die Wiedergabe des Werkes jäh ab, indem er den Taktstock von sich warf und hinabeilte, um sich unter die Menge zu mischen. Das Gerücht, daß er dann auf dem Turme der Kreuzkirche die Glocken zum Sturm geläutet habe, ist nicht erwiesen, wohl aber nicht unwahrscheinlich. — Wagner fühlte, daß ihm allmählich der Boden unter den Füßen heiß wurde. Er sorgte zunächst dafür (7. Mai), daß Frau Minna im Hause seines Schwagers Wolfram in Chemnitz Unterkunft fand. Als er wieder nach Dresden zurückkehrte, war sein Freund Bakunin unterdessen gefangen genommen worden,

die preußischen Truppen rückten ein, und auch für ihn lag der Haftbefehl ausgefertigt bereit. Er entging nur durch einen Zufall seiner Festnahme und gelangte über Freiberg wieder nach Chemnitz, wo ihn sein Schwager inständig bat, so schnell wie möglich dem Königreich Sachsen den Rücken zu kehren, da er hier nirgends mehr sicher sei. Das befolgte er denn auch. Am 13. Mai 1849 traf er auf seiner Flucht bei Franz Liszt in Weimar ein, ohne Stellung, ohne Heim, und doch selig im Vollgefühl der endlich erlangten Freiheit: „Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwangloseſter Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde meines Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge, da fühlte ich mich zum erstenmale in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen“ („Mitteilungen an meine Freunde“). — Die Aufnahme des Flüchtigen, der sich, um unerkannt zu bleiben, in Fuhrmannskleidung gesteckt hatte, durch Liszt war die herzlichste. Wagner lernte durch seine Vermittlung die Großfürstin Maria Pawlowna kennen, vor allem aber wurde in den wenigen Tagen des heimlichen Beisammenseins der Grundstein zu einer Freundschaft zwischen zwei führenden Geistern gelegt, wie sie inniger und selbstloser, bedeutungsvoller und dauernder die Geschichte der Tonkunst kaum wieder aufzuweisen hat. „An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem allerbedenklichsten

Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem ‚Tannhäuser' dirigieren und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ." — Unterdessen war im „Dresdener Journal" gegen Wagner ein Steckbrief erlassen worden. Das denkwürdige Dokument hatte folgenden Wortlaut: „Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Kapellmeister Richard Wagner von hier ist wegen wesentlicher Teilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zurzeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle zu verhaften und davon uns schleunigst Nachricht zu erteilen. Dresden, den 16. Mai 1849. Die Stadt-Polizei-Deputation. von Oppell. — Wagner ist 37 bis 38 Jahre alt, mittler Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille." Am selben Tage, wo dieser Steckbrief erschien, durchsuchte die Dresdener Polizei Wagners Wohnung, fand jedoch dort nur die von Chemnitz wieder zurückgekehrte Gattin des Komponisten, die von dem augenblicklichen Aufenthalte ihres Mannes keine Ahnung hatte. Indessen wurde die polizeiliche Veröffentlichung auch den Behörden in Weimar zugestellt, so daß Liszt in begründeter Furcht, man möchte den Freund entdecken, Wagner nach dem Gute eines Bekannten im benachbarten Magdala schaffte. Hier erschien in der Nacht vom 22. zum 23. Mai auch Frau Minna in höchster Sorge um das Geschick des Gatten. Liszt schaffte Geld und riet zu schleuniger Flucht, die Wagner dann auch, die Gattin nach Dresden zurücksendend, sofort antrat. Sein Ziel war die Schweiz. Nach innigem Abschiede von Liszt wandte er sich der Fremde zu. Vom Gipfel der Wartburg warf er noch einen langen sehnsüchtigen Blick auf die im Frühlingsglanze erstrahlenden Thüringer Lande, auf den

Hörselberg und das Reich seines „Tannhäuser"; dann setzte er die Reise unter falschem Namen über Jena und Koburg fort und es gelang ihm, die Grenze des Schweizerlandes am 26. Mai ungefährdet zu passieren und Zürich zu erreichen. — In Liszts Händen hatte er das kostbarste Gut, das er besaß, die Originalpartituren seiner drei Opern, zurückgelassen. Liszt verwahrte den Schatz in einer auf einem kleinen Tische stehenden, kunstvoll geschnitzten Truhe, die den späteren Freunden und Besuchern der Altenburg bekannt sein dürfte...

Bevor die weiteren Schicksale des „Tannhäuser" beleuchtet werden, noch ein Wort zu dem politischen Verhalten Wagners in den Jahren 1848/49, das von den Gegnern sehr oft zu allerlei Angriffen benutzt worden ist! Wie Wagner den Begriff der „Revolution" auffaßte, wurde schon betont. Die oft zitierten „Mitteilungen" enthalten ebenfalls ein direktes Bekenntnis in diesem Sinne. Es heißt dort: „Wandte ich mich aus meiner Zurückgezogenheit wieder dem Theater zu, so konnte dies, nach der erfahrenen Fruchtlosigkeit aller vereinzelten Versuche, nur im Sinne einer grundsätzlichen gänzlichen Umgestaltung desselben sein. Ich mußte erkennen, daß ich hier nicht mit einzelnen Erscheinungen, sondern mit einem großen Zusammenhange von Erscheinungen zu tun hatte, von dem ich allmählich immer mehr innewerden mußte, daß auch er wiederum in einem unendlich weit verzweigten Zusammenhange mit unseren ganzen politischen und sozialen Zuständen enthalten sei. Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unserer Theaterverhältnisse ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. — Diese Erkenntnis war für meine ganze weitere Lebensentwicklung entscheidend... So war ich von meinem künstlerischen Standpunkte aus, namentlich auch auf dem bezeichneten Wege des

Sinnens über die Umgestaltung des Theaters (ich hebe dies gerade hervor, so abgeschmackt es auch von denen aufgefaßt wird, die sich über mich als ‚Revolutionär zugunsten des Theaters' lustig machen), bis dahin gelangt, daß ich die Notwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848 vollkommen zu erkennen imstande war. — Die politisch-formelle Richtung, in die sich damals (zumal in Deutschland) zunächst der Strom der Bewegung ergoß, täuschte mich über das wahre Wesen der Revolution wohl nicht: doch hielt es mich anfangs noch fern von irgend welcher Beteiligung an ihr... Es geschah dies alles in der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der obschwebenden, mehr reformatorischen als revolutionären Fragen, und des ernstlichen Willens von oben herab, die wirkliche Reform selbst zu bewerkstelligen. Der Gang der politischen Ereignisse mußte mich bald eines anderen belehren: Reaktion und Revolution stellten sich nackt einander gegenüber, und die Notwendigkeit trat hervor, ganz in das Alte zurückzukehren, oder ganz mit dem Alten zu brechen. Die von mir gemachte Wahrnehmung der höchsten Unklarheit der streitenden Parteien über das Wesen und den eigentlichen Inhalt der Revolution, bestimmte mich eines Tages selbst öffentlich gegen die bloß politisch-formelle Auffassung der Revolution, und für die Notwendigkeit, daß der rein menschliche Kern derselben deutlich in das Auge gefaßt werde, mich auszusprechen. An dem Erfolge dieses Schrittes gewahrte ich nun erst ersichtlich, wie es bei unseren Politikern um die Erkenntnis des Geistes der Revolution stand, und daß eine wirkliche Revolution nie von oben, vom Standpunkte der erlernten Intelligenz, sondern nur von unten, aus dem Drange des rein menschlichen Bedürfnisses, zustande kommen kann. Die Lüge und Heuchelei der politischen Parteien erfüllte mich mit einem Ekel, der mich zunächst wieder in die vollste Einsamkeit zurücktrieb." — —

Im August 1852 erschien Wagners bereits erwähnte Schrift: „Über die Aufführung des ‚Tannhäuser'. Eine Mit-

teilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper," die der Meister von Zürich aus an alle Bühnen versandte, um die Einstudierung seines allmählich in Aufnahme kommenden Werkes zu erleichtern. — In dasselbe Jahr fallen Unterhandlungen mit der Berliner Generalintendantur, die eine Aufführung des „Tannhäuser" für die Saison 1852/53 in Aussicht stellte. Wagner bat Herrn von Hülsen inständig, an Stelle Dorns und Tauberts seinem Freunde Franz Liszt das Einstudieren und Dirigieren der Oper zu übertragen, da dieser Meister ihm und der Öffentlichkeit die absolute Gewähr für eine stilgerechte Darstellung gäbe. Über das Ansinnen konnte man sich in Berlin nicht einig werden. Trotzdem die Prinzessin Augusta von Preußen, nachmalige Kaiserin Augusta, sich für Wagner ins Mittel legte, reihte sich Verschiebung der „Tannhäuser"-Premiere an Verschiebung, bis schließlich im Januar 1853 Wagner sein Werk zurückzog und die weitere Erledigung der „Affäre" in die Hände Liszts legte. Für diese entschiedene Handlungsweise rächte sich dann die Generalintendanz im Mai desselben Jahres. Man wollte bei Kroll am Königsplatze dem Berliner Opernhause zuvorkommen und dort eine Aufführung des „Tannhäuser" ermöglichen, als Herr von Hülsen ein Verbot von Opernaufführungen großen Stils innerhalb des Weichbildes der preußischen Kapitale auf Grund des Königlichen Privilegs des Opernhauses erließ. Gegen Ende Mai 1854 nahm dann Herr von Hülsen, durch die zahlreichen, glänzenden „Tannhäuser"-Aufführungen an deutschen Theatern dazu bewogen, aufs neue die Unterhandlungen wegen Belassung der Oper mit Liszt auf. Auch diesmal kam man zu keinem Ergebnisse, weil die Intendanz auf die Bedingung Wagners, daß Liszt das Werk vorbereite und leite, einzugehen sich weigerte. Im September begab sich Frau Minna nach Deutschland, angeblich um ihre Verwandten in Sachsen zu besuchen, in Wirklichkeit, um in Dresden die Amnestie für den Gatten zu erwirken und eine Berliner „Tannhäuser"-

Aufführung durch persönliches Eingreifen dem Ziele näher zu bringen. Die mutige und selbstlose Frau hatte am 9. Oktober eine Unterredung mit Hülsen, die indessen ergebnislos verlief. Über Weimar, wo sie Liszt Bericht von der Lage der Dinge erstattete, kehrte sie nach Zürich zurück. Als dann im März 1855 Hülsen bei Wagner, der sich damals in London bei Ferdinand Präger, dem Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik" und enthusiastischen Verehrer der neuen Kunst, aufhielt, nochmals wegen des „Tannhäuser" anfragte, war der Meister des langen Streites müde. Man hatte ihn regelrecht ausgehungert, er überließ sein Werk bedingungslos dem Berliner Opernhause. So kam denn endlich die „Tannhäuser"-Premiere hier zustande. Im Dezember 1855 wohnte Liszt einigen Klavier-Verständigungs-Proben zur Oper in Berlin bei, am 7. Januar 1856 leitete Dorn die erste Berliner „Tannhäuser"-Aufführung, in der Formes die Titelrolle, Johanna Wagner die Elisabeth sang. Liszt war wiederum anwesend und konnte am nächsten Tage dem Freunde nach Zürich telegraphieren: „Gestern Tannhäuser. Vortreffliche Vorstellung. Wundervolle Inszenierung. Entschiedener Beifall," eine Botschaft, die Wagner so freudig stimmte, daß er (unter dem 21. Januar) dem Generalintendanten einen langen Dankbrief schrieb. —

Zum Schlusse dieses Abschnitts wird noch die denkwürdige Pariser Dreiaufführung des „Tannhäuser" zu erwähnen sein, die mehr Sensation erregt hat, als sie es eigentlich und von Rechts wegen verdiente, aber doch zu symptomatisch in vieler Hinsicht ist, um nicht mit einiger Ausführlichkeit behandelt zu werden:

Am 15. September 1859 war Wagner wieder in Paris eingezogen und hatte in der Rue Newton Nr. 16 (später: Rue d'Aumale 3) Wohnung genommen. Seine Absicht war es, Frankreich und auch Belgien mit seinen Kompositionen bekannt zu machen. Die drei Monstrekonzerte im Saale des Théâtre Ventadour (Januar-Februar 1860) brachten das

Gegenteil des erhofften Erfolges, nämlich einen Fehlbetrag von 11 000 Franken, die Wagner aus seiner Tasche mit dem soeben von Schott Söhne erhaltenen Honorar für den Beginn der Nibelungentetralogie bezahlen mußte, obendrein die Feindschaft der Pariser Kritik und den Verlust der Freundschaft von Hektor Berlioz, der bisher stets für Wagner und seine Kunst eingetreten war. Die Wiederholung der Konzerte in Brüssel während des März verlief ebenfalls ohne finanziellen Erfolg. Das waren sehr unangenehme Erfahrungen, die im weiteren Verlaufe der Pariser Leidenszeit für Wagner eine bedeutsame Rolle spielten. Dazu hatten sich im Herbste 1859 die Botschaften vom Tode Louis Spohrs, seines treuen Förderers, und des langjährigen Freundes Chordirektor Fischer in Dresden gesellt. Den französischen Zeitungen, voran dem „Figaro", mußten die Projekte des deutschen „compositeur célèbre" Stoff zu allerhand Witzeleien bieten, zumal das Gerücht ging, Direktor Carvalho vom Théâtre lyrique stehe mit Wagner in Unterhandlung wegen Aufführung seines „Tannhäuser". Daran war auch etwas Wahres. Carvalho zeigte sich dem Projekte nicht abgeneigt, schrak aber bei näherer Bekanntschaft mit einzelnen Szenen des Werkes durch den Komponisten doch zurück, weil er alles neu und unerhört fand: „In dem Augenblicke, in dem ich die Tür zu seinem Zimmer öffnete, schlug sich Wagner mit dem fürchterlichen Finale des zweiten Aufzugs herum; er sang, schrie, gebärdete sich wie ein Wahnsinniger, spielte mit Händen, Füßen und Kopf, mißhandelte Pedale und Tasten"... Carvalho kam schnell zu der Überzeugung, daß es für ihn ausgeschlossen sei, etwas derartiges seinen Parisern zu bieten; sie würden ihn mit Hohn und Spott überschütten. Er kannte sein Publikum und wußte das für sich und sein Institut zu meiden, was später die Große Oper über sich ergehen lassen mußte. War man an deutschen Theatern schon arg im alten Schlendrian festgefahren, so galt das von Frankreich um so mehr, wo die unkünstlerischesten Momente

bei der Annahme und Aufführung eines neuen Werkes mitsprachen und unter Umständen entscheidend für dessen Schicksal sein konnten. Hier beherrschten Offenbach, Meyerbeer und — last, but not least! — das Ballett mit seinen Beziehungen zur jeunesse d'orée den Markt; die Theaterdirektoren hatten längst die Kunst an den Nagel gehängt und waren respektable Geschäftsleute geworden, die mit diplomatischem Geschick jede noch so unkünstlerische Konstellation für sich ausnutzten, um den Beutel zu füllen. — Natürlich mußten all diese Wahrnehmungen Wagner tief niederdrücken, und das alte Sehnen fort aus dem verhaßten Seine-Babel nach der deutschen Heimat machte sich von neuem stark in ihm geltend.

Da erging im Mai 1860 der Befehl Kaiser Napoleons III. an die Academie impériale de Musique zur Vorbereitung und Aufführung des „Tannhäuser" in der Großen Oper. Das war nicht allein eine Überraschung für Wagner selbst, sondern auch für die ganze Pariser Öffentlichkeit. Und doch war das Geheimnis der kaiserlichen Kundgebung bald ergründet: Sie war auf die Fürsprache der Fürstin Pauline Metternich geb. Sandor, der Gattin des österreichischen Botschafters in Paris, zurückzuführen, die sich lebhaft für Wagner interessierte und ihren Einfluß bei Napoleon erfolgreich zur Geltung gebracht hatte. „Es war," wie der junge Pariser Arzt und Schriftsteller A. de Gasperini, ein Freund des Meisters, schreibt, „eine der großen leidenschaftlichen Erregungen, die Wagner in seinem Leben durchmachte; er gab sich schnell wie ein Kind allen Gemütsstimmungen hin, der Freude wie der Niedergeschlagenheit, und in dieser glücklichen Wendung sah er den Beginn eines gänzlich neuen Lebens. Innerhalb weniger Stunden hatte er einen neuen Plan nach dem andern, eine unendliche Reihe von Erfolgen ausgedacht." Mußte ihn die neue Chance nicht mit stolzen Hoffnungen erfüllen? Das größte Institut der Erde stand ihm zur Verfügung, reichste Mittel zur Aufführung nicht minder, und allem lieh das Wort eines Kaisers besonderen Nachdruck. So verstehen wir

auch seinen begeisterten Brief an Liszt, in dem es heißt: „Noch nie ist mir das Material zu einer ausgezeichneten Aufführung so voll und unbedingt zu Gebote gestellt worden, als diesmal in Paris. Es ist der bisherige einzige Triumph meiner Kunst, den ich persönlich erlebe!“ Das klang sehr zuversichtlich und optimistisch. Das Schicksal liebt es aber mitunter, durch solche sicheren Spekulationen einen dicken Strich zu ziehen . . .

Das erste, was naturgemäß sich einstellen mußte, war die arge Mißstimmung bei den französischen Komponisten, die zu Dutzenden seit Jahren mit ihren Opern antichambrierten und sich nun unter Verletzung ihrer Anciennitätsrechte durch einen deutschen Tondichter überflügelt sahen. Man begann zu intrigieren und zog in den Bannkreis auch mehr und mehr die Pariser Presse. Was von den Vorbereitungen zu „Tannhäuser“ in die Öffentlichkeit sickerte, war nicht dazu angetan, die Sympathien für Wagner zu erhöhen. Zunächst mußte der Text ins Französische übertragen werden. Roche, ein Dichter, den Wagner einst im Pariser Zollamte kennen gelernt hatte, unterzog sich der Arbeit. Und was für einer furchtbaren Arbeit! Der Meister war ebenso peinlich genau wie hochgradig nervös, er verlangte Berücksichtigung selbst der kleinsten Kleinigkeit, man arbeitete Tag und Nacht, kaum daß man zum Essen Zeit fand. Von dieser „Dichtertortur“ erfuhren die Leute sehr bald und nahmen natürlich Partei für Roche gegen Wagner. — Weiter verlangte der Direktor der Großen Oper, Royer, vom Komponisten die Einschiebung eines Balletts in den zweiten Aufzug. Die erste Antwort Wagners bestand in einer Abweisung der absurden und unkünstlerischen Forderung. Aber Royer kannte seine Leute besser und ließ nicht locker. Er wies auf die Beziehungen zwischen Corps de ballet und Jockei-Klub, den Mitgliedern der Pariser jeunesse dorée, hin. So erklärte sich denn Wagner bereit, wenn auch nicht im zweiten Aufzuge ein Ballett einzuschieben, so doch die Venusbergszene

des ersten Aufzuges durch eine im Stile des Bacchanal gehaltene, choreographische Szene zu erweitern. Die Arbeit machte ihm, sobald er sich in sie vertieft hatte, sogar herzliche Freude. So schrieb er an Liszt: „Mit großer Lust bearbeite ich die große Venusbergszene neu und gedenke dadurch der Sache sehr gut zu tun. Auch die Ballettszene wird nach einem von mir erweiterten Plane ganz neu ausgeführt." Bei dieser Gelegenheit erfuhr der Dialog der Haupthelden eine lebendigere Gestaltung, die Ouvertüre eine Verkürzung, die Wiederkehr des Pilgerchors kam in Fortfall, und aus den Motiven der Sirenen und Bacchantinnen leitete die Musik gleich in die äußerst effektvolle, erste Szene über. Auf solche Weise entstand die letzte, die sogenannte Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser", wie sie heute an den größten Opernhäusern bevorzugt wird. Freilich bot die Abänderung nicht das, was Direktor Royer eigentlich von Wagner erwartet hatte. Für ihn war natürlicherweise das Sujet seines Werkes ausschlaggebend gewesen; mit ihm vertrug sich ein Ballett im Sinne der Pariser Zehen- und Beinakrobatik nicht. Für eine choreographische Szene, die plastisch nach Art lebender Bilder die Zauber des Venusbergs darstellen sollte, waren aber weder der Ballettmeister, noch die Mitglieder des Corps de ballet zu haben. Während Wagner auf die antiken Reliefs der Bacchantenzüge als Vorlage hinwies, tanzten die Balletteusen Pas für die Sportsmen in den Logen, an deren Gunst ihnen mehr gelegen war, als am Stile eines Kunstwerkes. Die Sportsmen erfuhren selbstverständlich von dem zähen Widerstande des deutschen Musikers und bereiteten sich darauf vor, ihn diese Vermessenheit entgelten zu lassen. Und die Macht dazu besaßen sie. — Da der Kaiser alle Auslagen aus seiner Tasche bezahlte, lag es Wagner auch an einer alle wirtschaftlichen Bedenken beiseitesetzenden Inszenierung. Ein besonderes Finanzgenie ist er sein Leben lang nicht gewesen; hier aber standen ihm die reichen Mittel einer kaiserlichen Schatulle zur Verfügung. So wurden unter der

Leitung des Dichterkomponisten feenhafte Dekorationen hergestellt, die allein ein Kapital verschlangen. Da es an einer geeigneten Kraft für Tannhäuser an der Großen Oper fehlte, engagierte man im September 1860 den später so gefeierten Wagnersänger Albert Niemann mit einer Monatsgage von 6000 Frank, für dieselbe Summe Frau Tedesco als Venus; Morelli erhielt für den Wolfram von Eschenbach monatlich 3000 Frank. Im Orchester verlangte Wagner zwölf Hörner — mehr, als Paris damals aufzutreiben vermochte —, zwölf Trompeten, vier Posaunen und die Holzbläser ebenfalls in vierfacher Besetzung. Daß diese abnormen Forderungen den Unwillen und Spott der Öffentlichkeit herausforderten, braucht kaum gesagt zu werden, zumal wenn man sich vergegenwärtigt, daß Sympathien für Wagner überhaupt wenig oder gar nicht vorhanden waren. — Um das Maß des Pariser Klatsches und der Entrüstung voll zu machen, kam zu dem allen noch die Art und Weise, in der das Einstudieren des „Tannhäuser" vorgenommen wurde. Die Proben begannen am 24. September 1860 und häuften sich bis zur Generalprobe am 10. März 1861 auf einhundertvierundsechzig. Niemand kam auf die Idee, aus diesen sorgfältigen und umständlichen Vorbereitungen auf die Unerfahrenheit und Untauglichkeit des Materials zu schließen; nur die Entrüstung über die unmenschlichen Strapazen machte sich breit und fand Widerhall in allen Kreisen der Bevölkerung. Wagner selbst erkrankte infolge der Überanstrengung (Oktober 1860) am Nervenfieber, das ihn vier Wochen den Proben fernhielt, von dem indessen seine kräftige Natur bald wieder genas. Hatte er doch gegen fast alle mitwirkenden Faktoren und deren Widerspenstigkeit anzukämpfen: Die Direktion, das Orchester, den Chor, die Sänger, gegen den Dirigenten Dietsch, — denselben Mann, der ihm einst seinen „Fliegenden Holländer" weggenommen, um ihn durch Paul Fouché zum „Geisterschiff" umarbeiten zu lassen. Dietsch widersetzte sich grundsätzlich jeder Anordnung des Komponisten. Der als Mit-

arbeiter der „Baireuther Blätter" bekannte Musikschriftsteller Ch. Nuitter berichtet: „Wagner, mit all seiner Hartnäckigkeit, seiner Energie und seinen einflußreichen Gönnern, mußte sich darein finden, daß das Orchester von einem anderen und noch dazu in einer seinen Wünschen gerade entgegengesetzten Weise dirigiert wurde. Wer diese Proben mitgemacht hat, wird sie nie vergessen. Der Dirigent gab an seinem Pult den Takt an, während der zwei Schritte von ihm entfernt am Souffleurkasten auf der Bühne sitzende Komponist seinen eigenen Takt schlug mit Händen und Füßen, wobei er einen fürchterlichen Krach machte und der Staub in großen Wolken von den Brettern aufstieg." — Was hatte Wagner alles getan, um Dietsch abgesetzt und den Taktstock seiner Hand anvertraut zu sehen! Seit dem 21. Februar 1861 spielte dieser Streit eine sehr wesentliche Rolle. Die Direktion wies Wagner ab, weil sein Verlangen den Haussatzungen der Großen Oper widerspreche. Der Rekurs an den Minister, Grafen Walewski, nützte ihm ebensowenig. Die Mitglieder des Orchesters hielten, wie 1875 bei der Erstaufführung der „Margarete" ihrem Landsmann Charles François Gounod gegenüber, an den Privilegien des Instituts fest, auf die sie sich im Falle Wagner um so hartnäckiger steiften, als ihnen dieser energische, unermüdliche Deutsche, der sie so in der Ruhe störte, von ganzer Seele verhaßt war. — Wenig hätte gefehlt, und die Premiere des „Tannhäuser" wäre noch im letzten Augenblicke umgestoßen worden. In der Generalprobe am 10. März 1861 erkrankte plötzlich, wahrscheinlich infolge all der Anstrengungen und Reibereien, die er treu an des Meisters Seite mit durchmachte, Albert Niemann und mußte nach dem ersten Aufzuge das Theater verlassen. Glücklicherweise war sein Leiden nicht von Dauer und bald behoben.

Am 13. März fand die erste Aufführung des „Tannhäuser" an der Pariser Großen Oper vor ausverkauftem Hause und in Gegenwart der kaiserlichen Familie und einer glänzenden Suite aus allen Kreisen der Diplomatie statt.

In anschaulicher Weise schildert Glasenapp in seiner Wagner-Biographie den Verlauf: „Die Opposition begann in der Tat ihr Wesen bereits im ersten Akte, wo sie sich vorzüglich gegen das Oboenritornell in der Hirtenszene richtete, während andrerseits sogar dem Pilgerchor die bezahlten Chuchotements nicht erspart blieben. Hingegen erntete das Sextett und Finale des ersten Aktes großen Beifall, der alle Gegenprotestation siegreich zu Boden hielt. . . . Um so gefahrdrohender erschien dies den Tonangebern der Opposition, welche bis dahin ihr möglichstes getan hatten, das Publikum vom Hören abzuziehen. Auch im Verlaufe des zweiten Aktes schienen ihre Bemühungen nicht recht zünden zu wollen und gegen das Ende desselben gerieten sie in zunehmende Furcht, einem vollständigen und glänzenden Erfolge des verhaßten Werkes beiwohnen zu müssen. Es gab noch eine Waffe dagegen und eine für Paris gefährliche: nach gewissen Stichwörtern erhob sich von verschiedenen Seiten des Hauses ein lautes Gelächter. Dies Mittel wirkte, und als erst einige Witzwörter laut wurden, griff die Lachlust bei einem großen Teile des Publikums in demselben Maße um sich, als Handlung und Musik tragischer wurden. Einer bedeutenden Manifestation beim Fallen des Vorhanges war die Spitze abgebrochen. Vergebens war ein Kampf des billiger denkenden Teils der Versammlung gegen diese Art des Angriffes. Die Fürstin Metternich wagte dem allgemeinen Tumulte aus der Loge des Staatsministers mit demonstrativen Beifallsbezeugungen zu entgegnen; der Heroismus der hochgestellten Dame zog ihr aber so lebhafte und dauernde Kundgebungen zu, daß sie nach dem zweiten Akte das Theater verließ. Noch galt es, den Erfolg des dritten Aktes zu untergraben, dessen Szenen den Glanzpunkt der ganzen Leistungen der Darsteller bildeten. . . . Die Phantasie an den Abendstern, von Morelli mit vollendeter, elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den besten Teil der Leistung Niemanns, die Erzählung der Pilgerfahrt, so glücklich ein, daß schon aus der Generalprobe ein

ausnahmsweise bedeutender Erfolg dieses Aktes vorausgesehen werden konnte. Gerade an ihm vergriffen sich die Häupter der Opposition, indem sie jedes Aufkommen einer gesammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens zu hindern suchten. Als Niemann seine große Szene begann, rief man ihm zu: „Encore un pèlerin!“ —, und schallendes Gelächter folgte diesem Ausrufe. Sobald die Situation einen Ruhepunkt bot, gab der Kaiser selbst das Zeichen zum Applaudieren und das Publikum stimmte mit ein. Aber die Stimmung war unrettbar verdorben, und das schlecht inszenierte Wiedererscheinen der Venus steigerte die einmal erregte Lachwut bis zur Ausgelassenheit. Der Direktor harrte nur eines kaiserlichen Winkes, um die Vorstellung noch kurz vor dem Schlusse abzubrechen. Beim endlichen Fallen des Vorhanges erfolgte stürmischer Hervorruf der Darsteller und reichlicher Beifall drückte die Opposition nach viertelstündigem Kampfe völlig danieder: daß dies möglich war, konnte freilich als ein außerordentlicher Sieg gelten.“ —

Hatten sich somit in der Premiere Beifall und Opposition leidlich die Wage gehalten, so sollte die erste Wiederholung der Oper am 18. März trotz der Anwesenheit des Kaiserpaares noch greulichere Skandalszenen zutage fördern. Die Mitglieder des Jockei-Klubs, erbittert über ihre halbe Niederlage bei der Erstaufführung, hatten Jagdpfeifen mit ins Theater gebracht, auf denen sie bald ein ohrenbetäubendes Konzert anstimmten und mit ihm die Musik wie den Beifall vollständig übertönten. Umsonst rief ihnen der anständige Teil des Publikums ein energisches: „A la porte les Jockeys!“ zu, umsonst gab das Kaiserpaar seinen tiefsten Unwillen über die Unanständigkeiten in unzweideutiger Weise kund; man antwortete mit gellenden Pfiffen und blieb dabei bis zum Schlusse der Oper. Ein Wunder war es, daß Sänger, Chor und Orchester in diesem haarsträubenden Lärm nicht den Faden verloren. Aber auch ihnen stärkte eine gesunde Opposition das Rückgrat. Sie *wollten* sich nicht niederdrücken

lassen, die Aufführung durfte keinesfalls unterbrochen werden. So sangen und spielten sie wohlgemut darauf los bis zum Ende der Vorstellung. Und auch Napoleon ließ sie gewähren, weil er sehr wohl erkennen mochte, zu welchen Konsequenzen es hätte führen können, wenn man diesem aristokratischen Mob auch nur das kleinste Zugeständnis machte, das einer Niederlage der Angegriffenen ähnlich sah.

Nach langem Erwägen gab Wagner seine Einwilligung zu einer dritten „Tannhäuser"-Aufführung am 24. März. Um ihr einen ruhigeren Verlauf zu ermöglichen, fand die Vorstellung am Sonntag außer Abonnement statt; waren doch die Hauptstörenfriede Abonnenten der Logen. Indessen er hatte seine Rechnung ohne den Jockei-Klub gemacht. In diesem Falle galt den Leuten das Theater mehr als die Rennen und der Onyxsaal. Sie belegten ihre Logen und stellten sich mit dem alten Rüstzeug wieder ein. Auch diesmal wurde die Oper bis zu Ende geführt, aber unter welchen Umständen! Als das Pfeifen und Johlen sich von neuem erhob, protestierte das Sonntagspublikum aufs lebhafteste gegen solchen Eingriff in seine Rechte. Es begann ein förmlicher Kampf, Szenen wahrhaft tumultuarischer und aufregender Art spielten sich im Zuschauerraume ab, während auf der Bühne die Handlung ruhig, als wenn nicht das geringste geschähe, ihren Fortgang nahm. Augen- und Ohrenzeugen versichern, daß ihnen nicht zum Bewußtsein gekommen ist, ob Niemann im dritten Aufzuge seine Rom-Arie sang oder nicht. Natürlich stellte sich die Presse in ihrer Mehrheit auf seiten des Jockei-Klubs und griff Wagner aufs ärgste an.

Nach solchen Erfahrungen war es begreiflich, wenn der Tondichter am Tage nach der dritten „Tannhäuser"-Aufführung folgendes Schreiben an Direktor Royer richtete: „Paris, den 25. März 1861. Die Opposition, die sich gegen den ‚Tannhäuser' kundgegeben, beweist mir, wie sehr Sie recht hatten, als Sie mir gleich anfangs über das Fehlen des Balletts und anderer herkömmlicher, szenischer Gebräuche,

an welche das Publikum gewöhnt ist, Vorstellungen machten. Ich bedaure, daß der Charakter meines Werkes mir nicht gestattete, diesen Erfordernissen zu entsprechen. Jetzt, wo die ihm gemachte Opposition nicht einmal denjenigen Zuschauern, die zuhören möchten, erlaubt, ihm die zur Würdigung desselben notwendige Aufmerksamkeit zu schenken, bleibt mir anständigerweise nichts übrig, als meine Oper zurückzuziehen. Ich ersuche Sie, diesen meinen Entschluß Sr. Exzellenz dem Herrn Staatsminister mitzuteilen. Genehmigen Sie ꝛc. Richard Wagner." — Royer eilte gleich nach Empfang des Schreibens zu dem Minister Grafen Walewski und hatte eine lange Konferenz mit ihm. Nach dem abgeschlossenen Vertrage stand Wagner nicht das geringste Recht auf Zurückziehung seines Werkes zu. Über hunderttausend Frank waren allein in die Ausstattung der Oper gesteckt worden; die Aussicht, diese Unkosten je ersetzt zu erhalten, lag nicht vor, selbst wenn man so manches für andere Opern verwandte. Dabei versprach der „Tannhäuser" eine Kassenoper erster Art zu werden. Die drei Aufführungen hatten rund 28 000 Frank eingebracht (die erste 7491, die zweite 8415, die dritte 10 764 Frank), dabei mußten zahlreiche Reflektanten auf Plätze an der Kasse umkehren, weil die Eintrittskarten vergriffen waren, den Billett-Unterhändlern hatte man wahre Unsummen gezahlt. Gleichwohl kamen Walewski und Royer dahin überein, daß das Verlangen des Komponisten zu berücksichtigen sei; und diese Rücksicht ist eine der wenigen gentilen Taten, die Wagner während des ganzen Pariser Aufenthaltes widerfuhren. „Tannhäuser" wurde vom Repertoire abgesetzt, der Jockei-Klub feierte seinen Sieg enthusiastisch, und dreißig Jahre sollte es dauern, ehe die „Metropole der Intelligenz und Kunst", wie sich Paris mit Vorliebe nannte, dem populärsten Werke Richard Wagners bei sich Heimatrechte einräumte. — Mehr als ein Jahr hatte der Meister in der französischen Hauptstadt geweilt, um den „Tannhäuser" einzustudieren. Nach der herrschenden Usance erhielt er für jede Vorstellung 500

Frank, wovon bis zur 21. Aufführung 50 Prozent an den Dichter abzugeben waren. So stand also all den unsäglichen Mühen eine Bareinnahme von 750 Frank, d. h. etwa zwei Frank für den Tag, gegenüber.

Trotz all der Unwürdigkeiten, die in jenen Tagen dem großen deutschen Meister zugefügt wurden, fehlte es nicht an erfreulichen Symptomen. Kaiser und Kaiserin hatten ihren Widerwillen gegen das Treiben des Jockei-Klubs deutlich genug an den Tag gelegt und blieben aufrichtige Bewunderer Wagners bis zu dem Augenblicke, wo Frankreich aufhörte, ein Kaiserreich zu sein. Aber auch in der Welt der Pariser Literaten, Künstler und Musiker lehnte man sich energisch gegen die schnöde Behandlung des Komponisten auf. Vor allem waren es die Dichter, die Wagner mit seinen farbenreichen szenischen Bildern, seinem Text und seiner blühenden Musik entzückte; ihnen voran Beaudelaire, der eine umfangreiche Broschüre über „Richard Wagner et ‚Tannhaeuser' à Paris" herausgab, um hier das sogenannte „Fiasko" eines Werkes zu besprechen, das ja nicht einmal gehört worden sei, und mit Bezug auf den Dichterkomponisten zu dem Schlusse zu kommen: „Wagner ähnelt den antiken Dichtern in der leidenschaftlich-packenden Kraft seiner Ausdrucksweise, er ist heute der echteste Repräsentant einer modernen Weltanschauung in der echten Kunst. Energie, Absicht, Konzentrierung, nervöse Intensität und Explosivität treten in allen seinen Werken sinnfällig zutage. Ich bin überzeugt, daß ich weder mich noch andere täusche, wenn ich behaupte, es seien dies die Merkmale einer Erscheinung, die wir mit ‚Genie' zu bezeichnen pflegen." — Und der angesehene Kritiker M. Jullien sprach sich vernichtend über die Haltung der Pariser Öffentlichkeit in diesem „Fall Wagner" aus, indem er sagte: „Die ganze ‚Tannhäuser'-Affäre ist nichts weniger als ehrenvoll für uns, wir mögen sie betrachten, von welchem Standpunkte aus wir wollen. Das Bedauerlichste ist aber nicht etwa der von abgelebten Schlemmern und Lebemännern zwischen Diner und

Souper vollführte Höllenskandal, sondern vielmehr die Haltung der Pariser Presse, die nicht wie jene von den Mitgliedern des Corps de ballet abhing, naiverweise aber glaubte, einem durchaus wertlosen Werke und einem Alltagskomponisten gegenüberzustehen. Die Tagesblätter überboten sich förmlich gegenseitig in Schmähungen, sie hielten ein regelrechtes Turnier der Torheit und Unwissenheit ab und bewarfen noch viele Wochen später, nachdem der Komponist Paris bereits längst den Rücken gekehrt hatte, ihn und sein Werk mit Schmutz." — Diese Objektivität des Urteils wirkt recht versöhnlich gegenüber einer Handlungsweise, die ganz abgesehen von allem Kompromittierenden doch auch ein grobes internationales Unrecht enthält. Was wären wohl die französischen Komponisten, wenn ihnen von Boieldieu und Auber bis Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Charpentier, Massenet Deutschland nicht so gastfrei Tür und Tor geöffnet hätte, um ihren Werken den Nimbus zu geben, den sie verdienten, — in vielen Fällen wohl auch noch etwas mehr! Denn wir Deutsche sind nun einmal in Kunstangelegenheiten von jeher außerordentlich kosmopolitisch.

2. Die Handlung der Oper.

Der kunstsinnige Landgraf Hermann von Thüringen (1190 bis 1217) bot an seinem Hofe Rittern und Sängern gleich gastliche Unterkunft. Waren es doch die Weisen der Sänger, die zu neuen Taten begeisterten und dem geselligen Leben jenen Hauch tieferer Wärme verliehen, der eine Begleiterscheinung inneren Wertes bildet. Zu den gerngesehenen Gästen am Fürstenhofe gehörte auch Heinrich von Ofter-

dingen mit dem Beinamen: Tannhäuser. Freilich waren es gerade die Liebeslieder und Gesänge des Tannhäuser, die infolge ihrer leidenschaftlichen Glut und verzehrenden Sinnlichkeit wenig den Geschmack des landgräflichen Hofes und der anderen Minnesänger trafen. Der Ofterdinger war eine ungestüme Natur, die in ihrem Egoismus Rücksichten nicht kannte, während seine Freunde und Genossen die zarte Art des Sichgebens höher stellten als alle Selbstsucht und namentlich bemüht waren, ihre Liebeslieder mit möglichst idealem Dufte zu umgeben. Auch die Liebe, die Elisabeth, des Landgrafen Nichte, dem wilden Sänger widmete, genügte seiner heißen Begehrlichkeit nicht. So wandte er sich von dem edlen Kreise ab. Im einsamen Sichverlieren geriet er in die Nähe des Hörselberges, wo der Sage nach Frau Holda (Holle, Fricka), die nordische Venus, ihr Reich aufgeschlagen hatte. Längst hat ihn die Verführerin beobachtet und gewahrt, daß er just der Rechte ist, um ihren Künsten zu unterliegen (man vergleiche hiermit Amfortas, Parsifal und Klingsors Zaubergarten mit Kundry). Im nächsten Augenblicke umgibt ihn der unselige Zauber des Venusberges, in dessen Netze er sich willig verstricken läßt, um sich in unendliche Fernen zu verlieren — allerdings auch durch diesen Sündenfall des Anrechtes auf die menschliche Gesellschaft mit ihren strengen sittlich-religiösen Anschauungen verlustig zu gehen. — Hier setzt die Oper ein, wir finden Tannhäuser in den Armen der Venus, die all ihre Künste aufwendet, den Geliebten zu fesseln, bei dem die Symptome des Überdrusses wie des Sehnens nach der Erde und den Menschen zurück sich mehren.

Erster Aufzug: Nach der szenischen Vorschrift des Tondichters stellt die Bühne das Innere des Venusberges (des Hörselberges bei Eisenach) dar, eine weite, lang sich hinziehende Grotte, in die durch eine zerklüftete Öffnung nur matt das Tageslicht hereintritt. Ein grünlicher Wasserfall schäumt über das Gestein und sammelt sich im Hintergrunde zu einem See, in dem Najaden baden, während Sirenen

am Ufer lagern. Wunderbare, tropisch wuchernde Korallengewächse umgeben, aus dem Felsgestein sprießend, die Grotte. Vor einer links nach aufwärts sich dehnenden Schlucht, die ein rosiger Dämmerschein erfüllt, ruht Venus, in ihrem Schoße Tannhäuser, die Harfe zur Seite. Das Lager behüten in reizender Verschlingung die drei Grazien, zur Seite und über dem Lager ruhen schlummernde Amoretten. Der Vordergrund ist von einem wie aus dem Boden heraufdringenden, rötlichen Lichte beleuchtet, von dem das Smaragdgrün und der weiße Gischt des schäumenden Wassers sich abheben; der Hintergrund mit dem See scheint wie im verklärten Dufte einer idealen Mondscheinlandschaft gebadet.

In diese Szenerie kommt bald das Leben der Handlung, wie sie Tannhäusers Traum wiederspiegelt und wie sie dem liebeatmenden Dufte dieser unseligen Umgebung entspricht. Nymphen tanzen um das Becken des Wasserfalls und locken mit ihrem Reigen Jünglinge vom Gelage herbei, es entsteht ein Haschen, Entfliehen, Necken und sehnsuchtsvolles Suchen. Unter diese Gruppen mischt sich der Zug der Bacchantinnen, die durch Gebärden begeisterter Trunkenheit die Liebenden zu wachsender Ausgelassenheit hinreißen. Auch Faune und Satyrn eilen herbei, den wilden Taumel zu erhöhen. Der Versuch der entsetzt auffahrenden drei Grazien, der Wut Einhalt zu tun, scheitert; so rütteln sie die Amoretten aus dem Schlummer, die gleich einer Schar von Vögeln auseinander flattern und von der Wölbung herab das Menschengetümmel mit einem Hagel von Pfeilen überschütten. Die Getroffenen sinken, von mächtigem Sehnen erfaßt, zusammen, die Grazien fügen die ermatteten Trunkenen zu Paaren und zerstreuen sie nach dem Hintergrunde. Immer dichter senkt sich rosiger Duft über diese Szenerie, in dem schließlich die Paare, Nymphen und Jünglinge, Faune, Satyrn und Amoretten verschwinden.

Nunmehr huldigen die drei Grazien, die Siegerinnen über wilde Leidenschaften, der Herrin des Reiches, Frau

Venus, während aus weiter Ferne der Sirenengesang ertönt: „Naht euch dem Strande, naht euch dem Lande, wo in den Armen glühender Liebe selig Erwarmen still' eure Triebe!" Im rosigen Nebel des Hintergrundes zeigen sich nacheinander die Bilder der Europa auf dem Stier und der Leda mit dem Schwan als Symbole der mythologischen Liebe, aus der auch die Schaumgeborene selbst erstand. Dann verschwinden die Grazien, Venus ist mit Tannhäuser allein.

Der Sänger schreckt aus dem Traume mit hastiger schmerzhafter Gebärde empor und fährt mit der Hand über die Augen, als versuche er das Traumbild, das ihn eben umfangen hielt, festzuhalten. Teilnahmsvoll wendet sich ihm die Göttin zu. Sein Sehnen ist stärker als all die Zauber, die ihr Wille seinem Schlummer als Vorstellung vorzuschieben sucht. Im Traum war's ihm, als hörte er, was seinem Ohr so lang schon fremd blieb: der Glocken froh Geläute, ein Gruß von der mit frischem Grün sich schmückenden Erde, der bis hinab in seine lüsterne Einsamkeit drang. Wie lang schon weilt er hier seit Tagen und Monden, sah nicht die Sonne, nicht die freundlichen Gestirne des Himmels, sah nicht das neue sich regende Leben in Busch und Feld, hörte nicht der Nachtigall lenzverkündendes Lied! — Venus wird verstimmt. Ist er so früh der Wunder müde, die ihre Liebe ihm schuf, indem sie ihn zum Gott erhob? Vergaß er, was ihm einst die Welt an Leiden gab, daß er hier Vergessen suchte? So mag er die Harfe ergreifen und die Liebe feiern, die ihm eine Göttin gewann. — Wie von einem plötzlichen Entschlusse übermannt, stimmt er das Liebesjubellied zu ihrem Preise an. Allein mitten in der Huldigung ihrer Schönheit drängt sich ihm das alte Sehnen von neuem auf. Ein Gott nur kann ewig genießen, der Mensch ist dem Wechsel untertan, aus seinen Freuden heraus sehnt er sich nach Schmerzen; „aus deinem Reiche muß ich fliehn, o Königin, Göttin, laß mich ziehn!" Umsonst sucht ihn die Göttin umzustimmen. Zwar greift er von neuem zur Harfe, ihr Lob zu verkünden;

doch wieder und stärker verlangt's in ihm aus diesen rosigen Düften nach Waldesgrün und Himmelsblau, nach Vogelsang und Glockenklang. — In leidenschaftlicher Erregung springt Venus empor. Der Treulose wagt ihre Liebe zu verhöhnen; die Reize, die er preist, sind ihm zum Überdruß geworden, er will sie fliehen, aber sie gibt ihn nicht frei. Von neuem bietet sie ihre Künste auf: Dort jene Grotte, von rosigen Düften mild durchwallt, gewährt neue Freuden, in den Armen der Liebesgöttin selbst soll er vergessen, was flüchtig in ihm auftauchte. Aus unsichtbarer Ferne ertönt der Lockruf der Sirenen, Tannhäuser, auf das äußerste hingerissen, greift wieder in die Saiten und stimmt das Liebesjubellied zum dritten Male an ... Und dennoch, er muß zur Erde zurück, hier Sklave, dort frei, zu Kampf und Streit, sei's auch sein Tod! — In heftigem Zorn erklärt Venus, er sei frei und möge hinziehen zu den kalten Menschen, die er einst verspottet und verlacht, um in der Erde wärmendem Schoße göttlicher Freuden teilhaftig zu werden und dann enttäuscht und zerknirscht, als Bettler, wieder am Tore ihres Reichs anzuklopfen. Ein: „Zurück der Bettler! Sklave, weich'! Nur Helden öffnet sich mein Reich!" soll ihm dann entgegentönen. Nunmehr wird auch Tannhäuser von tiefem Unwillen erfaßt. Den Jammer will er ihr kühn ersparen, sein Abschied gilt für immer, nie kehrt er zurück. Noch erregter erinnert ihn Venus an all die trostreiche Liebeshingabe, die sie ihm bot. Er möge nicht dem Sehnen wehren, wenn es ihn neu zu ihr hinzieht. „Mein Sehnen drängt zum Kampfe, zum Tode, zur Ruhe durch Buße." Frieden und Heil, die sie ihm verspricht, winken ihm nicht hier, sie ruhen für ihn in — Maria.

Ein furchtbarer Donnerschlag erdröhnt, der Venusberg mit seinen Zaubern verschwindet, Tannhäuser steht auf der im Frühlingsgrün prangenden Erde vor einem Muttergottesbilde. Blau wölbt sich der Himmel über ihm, rechts im Hintergrunde grüßt vom hohen Gipfel die Wartburg herab, links in größerer Entfernung der Hörselberg. Das Tal, in

dem er sich befindet, zieht sich, von Waldesdickicht eingerahmt, nach der Tiefe hinab. Zur Linken auf einem Vorsprunge, dem Madonnenbilde gegenüber, sitzt ein junger Hirt mit der Schalmei und singt sein Liedlein, dazu ertönt das Geläut der Herdeglocken. Auch er preist Frau Holda, die aus dem Berge hervorkam, um durch Flur und Auen zu ziehen. Gar süßen Klang vernahm da sein Ohr, sein Auge begehrte zu schauen; und wie er nach holdem Traum das Auge erschließt, da strahlte warm die Sonne, der Mai war gekommen. Nun spielt er lustig die Schalmei. — In stummer Bewunderung ist Tannhäuser vor dem Heiligenbilde niedergesunken. Unter die Klänge der Hirtenschalmei mischen sich, aus dem Tale herüberdringend, die frommen Weisen der Pilger, die, von der Richtung der Wartburg her kommend, den Bergweg entlang ziehen:

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
der du des Sünders Hoffnung bist!
Gelobt sei Jungfrau, süß und rein,
der Wallfahrt wolle günstig sein! —
Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
kann länger sie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
und wähle gern mir Müh' und Plagen.
Am hohen Fest der Gnadenhuld
in Demut sühn' ich meine Schuld;
gesegnet, wer im Glauben treu:
er wird erlöst durch Buß' und Reu'

Je näher der Zug der frommen Büßer kommt, um so voller wird der Gesang. Den Vorüberziehenden ruft der junge Hirt, seinen Hut schwenkend, ein herzliches: „Glück auf nach Rom! Betet für meine arme Seele!" nach. In tiefer Ergriffenheit hat Tannhäuser auf den Knien gelauscht. Welch wunderbarer Zufall, welche Gnade Gottes stellte den von schwerer Verirrung sich Abwendenden hier in diese zu neuem Leben erwachte Natur, wo der erste Eindruck der reuiger

Buße mit der Verheißung gnädigen Verzeihens war! Wo selbst dieses seine Herde weidende, auf der Schalmei blasende und singende Hirtenkind in des Herzens Reine seine „arme Seele“ der Fürsprache vor Gott empfiehlt! Welch ein Gegensatz zu den sinnbetörenden Zaubern des Venusberges! Über ihm der blaue Himmelsdom, ringsum Grünen, Sprossen und Vogelsang und durch die gewaltige Auferstehungsmelodie der Natur zieht sich die Gnadenverheißung für Reue und Buße. So stimmt auch Tannhäuser in den mehr und mehr sich verlierenden Pilgergesang ein: „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last!“, während Tränen seinen Augen entquellen. Aus der Tiefe herauf hört man das Geläut von Kirchenglocken.

Hornrufe erschallen vom Walde her, schnell sich nähernd. Aus der Forst treten der Landgraf und die Sänger in Jägertracht. Der Jagdtroß findet sich später allmählich ein. Der Landgraf gewahrt Tannhäuser in brünstigem Gebet, ohne ihn zu erkennen; doch dem scharfen Auge Wolframs von Eschenbach bleibt der ritterliche Büßer nicht verborgen, die Jagdgesellschaft umringt den schnell Auffahrenden, der sich stumm gegen den Landgrafen verneigt, die Sänger nur eines flüchtigen Blickes würdigt. Sie alle dringen mit Fragen auf ihn ein: Kehrte er wirklich in den Kreis zurück, den er in Hochmut verließ? Bedeutet seine Wiederkunft Versöhnung oder neuen Kampf? Kam er als Freund oder Feind? Wolfram macht dem Forschen ein Ende: „O fraget nicht! Ist dies des Hochmuts Miene? Gegrüßt sei uns, du kühner Sänger, der — ach! — so lang' in unsrer Mitte fehlt!“ Dem herzlichen Willkommen folgt die Frage des Landgrafen, wo er so lang weilte. Damit wird Tannhäuser wieder an sich selbst erinnert: In weiter Ferne wanderte er ruhelos. Nicht zum Kampfe sei er zurückgekommen, aber auch nicht zur Rast unter ihnen; ihm fromme kein Verweilen, den Blick dürfe er nie rückwärts wenden, sein Weg heiße ihn nur vorwärts eilen. Umsonst vereinigen die Sänger ihre Bitten

mit denen des Landgrafen, Tannhäuser bleibt bei seiner Weigerung, bis ihm Wolfram in den Weg tritt und mit erhobener Stimme zuruft: „Bleib' bei Elisabeth!" In freudiger Ergriffenheit fährt Tannhäuser zusammen. Ein gütiges Geschick nannte ihm den trauten Namen. Wolfram berichtet ihm, wie sein kühner Sang, mit dem er sie alle befehdete, ihm die Liebe der tugendreichsten Maid erwarb. Seit er den Kreis verlassen, blieb auch sie ihm fern; ihrer Wangen Rosen welkten dahin in Sehnsucht. Kehrt er zurück, wird auch ihr die Freude am Dasein wiedergegeben und die Feste der Sänger verschönt durch ihre Gegenwart. — Da schmilzt das Eis um Tannhäusers Herz, in tiefer Rührung umarmt er Wolfram und die Freunde:

Zu ihr! Zu ihr! O, führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
die Fluren prangen reich geschmückt.
Der Lenz mit tausend holden Klängen
zog jubelnd in die Seele mir;
in süßem, ungestümem Drängen
ruft laut mein Herz: Zu ihr! Zu ihr!

Unterdessen hat sich der Jagdtroß im Tale versammelt, Hornsignale tönen herüber und hinüber, der Landgraf und die Sänger besteigen die Pferde, um den Wiedergewonnenen feierlich auf Wartburg einzuführen.

Zweiter Aufzug: Schnell ist die Botschaft von der Rückkehr des Geliebten zu Elisabeth, der Nichte des Landgrafen Hermann von Thüringen, gedrungen. In der Sängerhalle auf der Wartburg, die nach hinten freie Aussicht auf Burghof und Tal eröffnet, harrt sie des Kommenden. Wie lange betrat sie nicht die „teure Halle"! Seit er aus ihr geschieden, erschien sie ihr öde und leer. Nun er von neuem einzieht, belebt sich ihr Herz mit alter Freude und Lebenslust.

Wolfram führt Tannhäuser herein, der vor Elisabeths Füßen niedersinkt. In lieblicher Verwirrung will sie sich entfernen, — bittet sie ihn, nicht hier in dieser Halle, die sein Königreich sei, vor ihr zu knien. So erhebt er sich langsam (Wolfram hat sich an die Mauerbrüstung des Balkons im Hintergrunde diskret zurückgezogen), um ihre Frage, wo er geweilt in langer Zeit, zu beantworten: Weit —, weit von hier! Dichtes Vergessen ruht zwischen gestern und heut, die Erinnerung ist geschwunden, geblieben nur das Bewußtsein der Hoffnungslosigkeit jener Zeit, da er Elisabeth nie wiederzusehen wähnte. Ein unbegreiflich hohes Wunder führte ihn zurück. — Sie preist dies Wunder aus Herzens Tiefe und berichtet, halb verwirrt, halb seliger Gewißheit sich hingebend, von der Macht seines Liedes auf sie, das ihr neues Leben in die Brust rief, sie bald in Schmerzen, bald in Lust erbeben und nie gekannte Wonnen in ihrem Herzen erstehen ließ. Die Weisen der anderen erschienen ihr matt und trübe; als er gegangen, war auch ihr Leben freudelos. „Heinrich, was tatet ihr mir an?“ ... Hingerissen von dem keuschen Geständnis ihrer Liebe, bekennt er, daß der Gott der Liebe seine Saiten berührt habe; er sprach aus seinen Weisen, er führte ihn wieder hierher zu ihr. In dem Augenblicke, in dem zwei Herzen stürmischen Schlags einander finden, schwindet die Lebenshoffnung des dritten dahin. Wolfram, der Elisabeth aus tiefstem Herzensgrunde liebt, sieht seine Hoffnung vernichtet. Schweigend erträgt er des Schicksals schweren Schlag im stillen Verzicht zugunsten des Freundes, der, wie trunken von dem neuen, auf ihn eindringenden Glück, ihn umarmt und mit ihm die Halle verläßt.

Auch Elisabeth wirft sich dem eintretenden Landgrafen in die Arme und verbirgt ihr Gesicht an seiner Brust. Einem Menschen muß sie des Herzens Seligkeit anvertrauen, sei es auch nur durch den Blick des trunkenen Auges. Der Oheim versteht dieses Aufleuchten des Blicks so gut wie Worte. Noch bleibe das süße Geheimnis für kurze Frist unaus-

gesprochen. Was der Gesang so Wunderbares erweckt und angeregt, mag er heute enthüllen vor der Welt und mit Vollendung krönen. Das alsbald beginnende Sängerfest, das alle Edlen des Landes hierher beschied und dessen Fürstin sie sein wird, soll die holde Kunst in die Tat umsetzen und ihr des Lebens ersehnten Lohn bringen.

Nun entwickelt sich ein frohbewegtes, farbenprächtiges Bild. Unter den festlichen Klängen der Trompeten werden die erlauchten Gäste — Grafen, Ritter und Edelfrauen in reichem Schmucke — durch Edelknaben hereingeführt und vom Landgrafen wie seiner Nichte begrüßt. In weitem Halbkreise füllt sich die Halle, Landgraf Hermann und Elisabeth nehmen ihre Ehrensitze unter dem Baldachin im Vordergrunde ein. Zuletzt erscheinen die Sänger mit Tannhäuser, um in engerem Halbkreise die leergelassene Mitte des Saales auf den für sie bestimmten Sitzen zu füllen. Als alle versammelt sind, erhebt sich der Landgraf zur Begrüßung und Ansprache: Ein Fest soll es sein zu Ehren des heimgekehrten, kühnen Sängers. Was draußen mit dem Schwert in blutigen Kämpfen erstritten wird, hier soll's ein friedlicher Wettbewerb höchster Kunst erreichen. Als Thema für die Gesänge sei „der Liebe Wesen" gestellt. Wer es am würdigsten besingt, dem soll Elisabeth den Preis reichen, er möge ihn fordern, so hoch und kühn er wolle. Edelknaben sammeln in einem goldnen Becher die Blättchen mit den Namen der Sänger, Elisabeth zieht das Los; Wolfram von Eschenbach ist der, dessen Gesang den Wettkampf einleiten soll. — Der Liebe Wesen ist für ihn ein Wunderbronnen voll gnadenreicher Wonnen, dessen reinen Quell frevler Mut nie trüben soll. In Anbetung sich opfernd zu üben, froh sein letztes Herzensblut zu vergießen, erscheint ihm das höchste Glück einer reinen, hehren Liebe. — Während die Ritter und Frauen das edle Lied preisen, hat sich Tannhäuser, wie aus dem Traume auffahrend, schnell erhoben: Auch er weiß den reinen Bronnen und die Tugend hoch zu schätzen; doch kann er sich dem Quell

nicht nahen ohne heißes Sehnen, er muß des Durstes Brennen kühlen, in vollen Zügen schlürft er die Wonne ein. Wie sein Sehnen unersättlich, so labe ihn stets das frische Naß. — Elisabeth macht eine Bewegung des Beifalls; da indessen die anderen in ernstem Schweigen verharren, hält sie sich schüchtern zurück. Walter von der Vogelweide erhebt sich jetzt zur Entgegnung: Wie arg verkennt doch Tannhäuser der Liebe Wesen. Jener Bronnen, von dem Wolfram sprach, ist der Bronnen der Tugend, ohne die keine edle, reine Liebe zu denken sei. Nicht in frevler Leidenschaft kühle er die Lippen; am Rande nur nippen verleihet Wunderkraft dem Herzen, nicht dem Gaumen. — Gesteigerter Beifall folgt seinen Worten. Heftig entgegnet Tannhäuser: Wie entstellt die Liebe solch' banges Schmachten! Die Wunder der Schöpfung, die Gestirne am Himmel, die wir nicht begreifen können und sollen, sie bete man aus erhabner Ferne an, nicht aber, was sich der Berührung beugt, aus gleichem Stoffe wie wir selbst, sich an uns schmiegt. Nur im Genuß kennt er die Liebe. — Die wachsende Erregung unter den Zuhörern macht sich Biterolf ungestüm zunutze: Lästerung ist's, was man eben gehört. Frauenehre und Tugend sind es in der Liebe, die Waffen und Mut stählen; der Genuß der Jugend ist wohlfeil, keines Schwertstreichs wert. — Tosende Zustimmung erhebt sich und steigert Tannhäusers Zorn: Was ihm genießenswert erscheint, hat jener Ärmste nie genossen. Die Freuden, die ihm sein liebeleeres Leben bot, können sie wohl einen Schwertstreich gelten? — Ritter suchen der Kühnheit Tannhäusers zu wehren; Biterolf, der sein Schwert ziehen will, bescheidet des Landgrafen Befehl zum Frieden. Noch einmal greift Wolfram in edler Entrüstung zum Wort, um die Sünde mit der Kraft des Liedes aus diesem edlen, reinen Kreise zu bannen und der hohen Liebe in strahlender Engelsschönheit gleich einem aus fernem Äther erglänzenden Sterne Worte der Begeisterung zu widmen. Aber in Tannhäuser wirken die Taumel und Entzückungen des Venusbergs. Ihr,

der Göttin der Liebe, soll sein Lied ertönen, ihr, dem Quell aller schönen Wunder, der Glut ihrer Umarmung; denn Liebe kennt nur, wer im Venusberg geweilt! . . .

Da ist es heraus, das unselige Geständnis der unsühnbarsten Sünde, die den Tod des Frevlers erheischt! Entsetzt sind die Frauen aufgesprungen und haben sich entfernt; nur Elisabeth bleibt und stützt sich, fast zusammenbrechend, an einer der Säulen des Thronhimmels. Landgraf, Ritter und Sänger dringen mit gezückten Schwertern auf Tannhäuser ein; nicht eine Minute Lebens verdient der Gefemte. In diesem Augenblicke wirft sich mit einem herzzerreißenden Schrei Elisabeth dazwischen und schützt den Geliebten mit ihrem Leibe: Nicht sie sind seine Richter! Zurück darum das Schwert! Unseliger Zauber hielt den Mann umfangen, mit dessen Sturze auch ihr Herz brach. Der echte Glaube raubt dem Sünder nicht die letzte Hoffnung durch Reue und Buße. Auch für ihn litt einstens der Erlöser! Zu richten ist hier Gottes Amt! . . . Entsetzt ist Tannhäuser aus seinem Taumel erwacht, in tiefster Zerknirschung erkennt er zu spät, was er für immer verlor. Sein Lästerblick vermaß sich auch an ihr, die nun mit Engelsreine sich seiner erbarmt und des Himmels Mittlerin ist. Ihrer Fürbitte verdankt er sein Leben. Ausgestoßen aus der menschlichen Gemeinschaft sei der Sünde fluchbeladener Sohn! Nur einen Weg weist ihm das Urteil des Landgrafen: Im Tale rastet der Pilger fromme Schar. Sie ziehen nach Rom zum Gnadenfeste: Dorthin mag er wallfahrten, vom heiligen Vater Vergebung zu erbitten. Kehrt er unentsühnt zurück, so trifft ihn der Schwerter Todesstoß. Aus der Tiefe herauf hallt der jüngeren Pilger gnadenverheißendes Lied. Neues Hoffen erwacht in Tannhäusers Brust. Mit dem Rufe: „Nach Rom!“ eilt er von dannen.

Dritter Aufzug: Wieder liegt das einsame, stille Tal unter der Wartburg vor uns in der Stimmung niedersinkender Dämmerung. Aber Herbst ist es worden, die gelben

Blätter lösen sich von den Zweigen. Vor dem Marienbilde liegt in brünstigem Gebete Elisabeth hingestreckt. Wolfram von Eschenbach gewahrt sie, von links kommend, und hält sich zurück. Wohl wußte er, daß er sie hier finden würde, sie, der er in reiner, treuer Zuneigung ergeben blieb, im Gebet für den Geliebten, der noch nicht entsühnt von Rom heimkehrte. Sie suchte ihn vergeblich unter den durchziehenden Pilgern. — Da dringt ein bekannter Sang vom Tale herauf, die Weise der Büßer, mit denen einst Heinrich zum heiligen Fest der Gnadenhuld nach der ewigen Stadt zog. Hoffen erfüllt das Herz Elisabeths. Vielleicht kehrt er mit dieser Schar zurück! Die Pilger kommen näher, sie ziehen, der Gnade Heil preisend, vorüber. Vom Madonnenbilde aus späht Elisabeth, ob sie ihn nicht in den Reihen entdeckt. Umsonst! Langsam verklingt das fromme Lied, die Sonne geht unter. Dort vor dem Heiligenbilde ist sie in die Knie gesunken. In heißem Gebet fleht sie die heilige Jungfrau an, sie möge sie nach all den Qualen dieses Erdendaseins rein und engelgleich in ihr himmlisches Reich einziehen lassen. War ihr Herz von törichtem Wahne befangen, so rang es doch unter tausend Schmerzen. Mag ihr Verzeihen der demutvoll nahenden Magd zuteil werden und ihre Huld auch für *seine* Schuld Vergebung finden! — Wie sie sich erhebt, gewahrt sie Wolfram in nächster Nähe; sein gramerfüllter Blick trifft sie, er bietet ihr sein Geleit an. Stumm dankt sie ihm durch Gebärden für diesen Dienst, für all seine treue Liebe. Ihr Weg führt himmelwärts; sie fühlt, daß Maria Erbarmen mit ihr hat und als sanften Erlöser von diesem Erdenjammer den Tod entsandte. Langsam sieht man ihre Gestalt auf dem Wege zur Wartburg verschwinden.

Nacht ist es nun, Wolfram allein. Vom Himmel herab blinkt mit seinem freundlichen Lichte der Abendstern. Wie oft ist nicht Wolfram in seinem Leid der Gesang linder Tröster gewesen! So greift er in die Saiten seiner Leier: Der Todesahnung gleich berührt die Nacht mit dunklem Fittich die Erde. Aber

dort jener Stern weist mit seinem milden Strahl der bangenden Seele den Weg zu reinen Höhen. Auch sie, der sein Leben und Hoffen galt, wird den Pfad himmelwärts finden:

Vom Herzen, das sie nie verriet,
grüß' sie, wenn sie vorbei dir zieht,
wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
ein sel'ger Engel dort zu werden! . . .

In zerfetzter Pilgerkleidung, das Antlitz bleich und entstellt, wankt matten Schritts, auf seinen Stab sich stützend, Tannhäuser daher. War das nicht Harfenklang, den er soeben hörte? Mit Entsetzen erkennt Wolfram den kühnen Sänger, den die Verzweiflung Worte des Ingrimms auf des Freundes Fragen finden läßt. Nicht sucht er Wolfram noch einen seiner Sippschaft, er sucht den Weg, den er einst so wunderleicht fand, den Weg zum — Venusberg zurück. Die Welt hat ihn verstoßen; hier winkt ihm Heil und Lust! — Das tiefe Mitleid Wolframs mit dem Verirrten veranlaßt diesen zu schildern, was er auf seiner Pilgerfahrt gen Rom erfahren: Wohl wallfahrtete er zur ewigen Stadt, um des heiligen Vaters Verzeihung zu erlangen. Ein Büßergang war's sondergleichen, durch Schnee und Eis, mit nacktem Fuß über Dorn und Stein, ohne Ruh und Rast. Denn in Zerknirschung wollte er sühnen, was er verbrach. So kam er nach Rom zum hohen Feste. Die Glocken läuteten, Tausende sanken in den Staub vor ihm, durch den sich Gott verkündet, und Tausende erhoben sich, der Gnade voller Vergebung teilhaftig. Da nahte auch er, das Geständnis böser Lüste quoll rückhaltlos über seine Lippen; doch der Papst, den tiefe Reue um Verzeihung bat, hub an:

„Hast du so böse Lust geteilt,
dich an der Hölle Glut entflammt,
hast du im Venusberg geweilt:
so bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblühn!"

Da sank Tannhäuser in Vernichtung dumpf danieder, die Sinne schwanden ihm. Als er erwachte, war es Nacht, aus weiter Ferne hörte er die frohen Gnadenlieder; ihn ekelte der Sang. Was Menschen dem reuigen Sünder verweigerten, soll ihm nun die Seligkeit dort zurückgeben, von wo er einst in törichtem Ungestüm sich weg wandte. Erschüttert sucht Wolfram den Freund, aus dessen Augen der Wahnsinn der Verzweiflung unheimlich sprüht, zurückzuhalten. Schon senken sich rosige Nebel ringsum. Frau Venus hat den Ruf gehört, sie naht mit ihren Zaubern, tanzende Nymphen werden sichtbar, die Göttin erscheint, auf ihrem Lager dahingestreckt, ihm winkend. Verheißungsvoll kündet sie dem Zurückkehrenden in ihrer Liebe das Erbarmen an, das eine schnöde Welt ihm verweigerte, der Freuden Quell soll ewig ihm fließen. Immer wilder regt sich das Verlangen in Tannhäuser, mit fast übermenschlicher Kraft sucht er sich den Händen des Freundes zu entwinden, dessen heiße Gebete zum Himmel emporbringen. Da gibt göttliche Gnade Wolfram das rechte erlösende Wort: „Ein Engel bat für dich auf Erden, bald schwebt er segnend über dir: Elisabeth!“ — Wie von einem Schlage gelähmt bleibt Tannhäuser, der sich losgerissen hatte, stehen. „Elisabeth!“ wiederholen seine Lippen tonlos. Aus dem Hintergrunde nähern sich die Trauergesänge der Männer, die der Geliebten Leiche im Walde fanden und nun herbeibringen. Verschwunden ist der zauberhafte Spuk, im Frührot-Glanze des erglimmenden Tags nähert sich von der Wartburg her der ernste Zug. Pilger schreiten voran, den offenen Sarg, in dem Elisabeths Leiche ruht, tragen Edle, ihnen zur Seite geben der Landgraf und die Sänger der Heimgegangenen das Geleit. Ein stummer Wink Wolframs heißt die Träger den Sarg niedersetzen, er selbst geleitet Tannhäuser zu der, die für ihn starb und nun vor Gottes Thron steht, um dem Geliebten Verzeihung zu erwirken. Mit dem Ausrufe: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ sinkt Tannhäuser an der Bahre entseelt nieder.

Während alle tief ergriffen vor dem Bilde der im Tode für immer Vereinten stehen, ziehen die von Rom zurückkehrenden jüngeren Pilger einher. Ein neues Wunder göttlicher Gnade und Barmherzigkeit verkündet ihr frommes Lied: In nächtlich-heiliger Stunde hat sich der Herr der Menschheit offenbart. „Den dürren Stab in Priesters Hand hat er geschmückt mit frischem Grün; dem Sünder in der Hölle Brand soll so Erlösung neu erblühn! Ruft ihm es zu durch alle Land', der durch dies Wunder Gnade fand! Hoch über aller Welt ist Gott, und sein Erbarmen ist kein Spott! Halleluja!" — So steht am Schlusse dieses tragischen Konflikts zwischen sinnlicher und reiner Liebe, zwischen Sünde und sühnender Selbstaufopferung, für dessen Lösung menschliche Mittler-Gnade keine Worte fand, die göttliche Gnaden-Offenbarung, die hoch über alles Menschenwerk emporragt und in ihrer Mitteilung einen Schimmer himmlischen Glanzes auf Erden zurückläßt.

3. Die Musik zu „Tannhäuser".

Mit der „Tannhäuser"-Musik hat Wagner wieder einen bedeutsamen Schritt weiter auf das Tondrama zu vollzogen. Nur wenig erinnert noch an die Oper alten Stils. Die Motiv-Technik wendet sich naturgemäß in ihrer prägnantesten Entwicklung den beiden Hauptfaktoren zu, die in den gegenseitigen Kampf treten, der sinnlichen Liebe, wie sie der Venusberg repräsentiert, und der erlösenden Macht, die nicht, wie im „Holländer" mit Senta, so hier mit Elisabeth verschmilzt, sondern im Chor der Pilger ihre selbständigen Truppen zu Felde schickt. Aus diesem Grunde fehlt es an einem eigentlichen Elisabethmotive, das, wie das Senta-Motiv, zugleich Heilverkündungs- und Erlösungsweise wäre. Gleichwohl

haben beide Opern in ihrer dramatischen Technik so manche Ähnlichkeit. Das Ewig-Weibliche bildet im „Tannhäuser", wie im „Holländer" das Erlösende; aber im „Tannhäuser" wird das edle Weib den niederen Begierden (Venus) gegenübergestellt, der Mann erscheint nur als Mittler für die zwei Phasen, deren eine ihn hinabreißt an die Pforten der Höllenverdammnis, während die andere ihn zur lichten Höhe der Gnade wieder emporführt. War im „Holländer" alles stark auf das Elementare zugespitzt und der vom Fluche unstet umhergetriebene Held mit der erregten Natur selbst identifiziert, so wendet sich der „Tannhäuser" mehr der individuell-menschlichen Darstellung zu und zeigt das deutliche Verlangen, innerhalb der gegebenen Stimmungen auch musikalisch-psychologisch fein abzutönen und Farbenschattierungen in einem Grundtone zu erzeugen. Ein Meisterwerk nach dieser Richtung hin, sowohl was die Struktur, als auch den thematischen Gehalt und die musikalische Faktur anlangt, wird die Ouvertüre bleiben, für die uns der Meister nachfolgenden Kommentar hinterließ*):

„Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergusse an und entfernt sich endlich. — Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges.

„Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig dämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des ‚Venusberges', die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er

*) Aus Richard Wagner: „Gesammelte Schriften und Dichtungen" Band V, Seite 230, mit Bewilligung des Originalverlegers C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig aufgenommen.

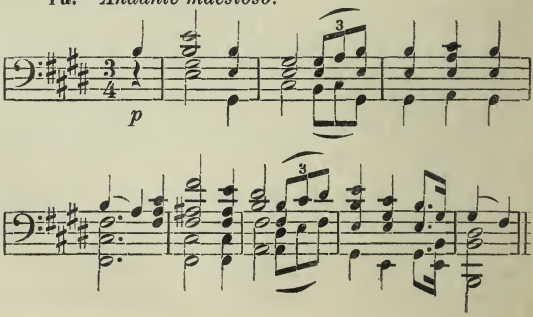
läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet; dichter umgibt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischesten Dämmerscheine vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. — Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. — Wie auf einen Zauberruf tut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf: ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wütenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Glut umschlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nimmermehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Atem unselig sinnlicher Liebeslust, über der Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundtat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. —

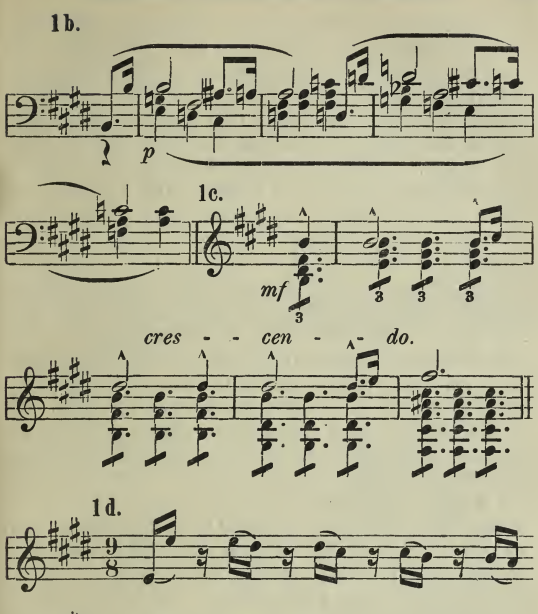
„Doch bereits dämmert der Morgen herauf; aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schau-

riges Klaggetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe."

Der vorstehende Kommentar betont die Dreiteilung der Ouvertüre auch äußerlich in gesonderten Abschnitten. Von ihnen behandelt Nr. 1 und 3 die Erlösung von der Sünden Last durch Buße und göttliche Gnade, der mittlere (zweite) Teil die Sünde selbst, wie sie sich dem ihrer Verlockung nicht Widerstehenden in den Zaubern des Venusberges kundgibt. — Hier zunächst die Motive bezw. Themen aus Teil 1 und 3, der Gesang der Pilger mit seinen drei Phasen und die abgebrochene Sextolenfigur der Begleitung in weiterer Entwicklung:

1a. *Andante maestoso.*

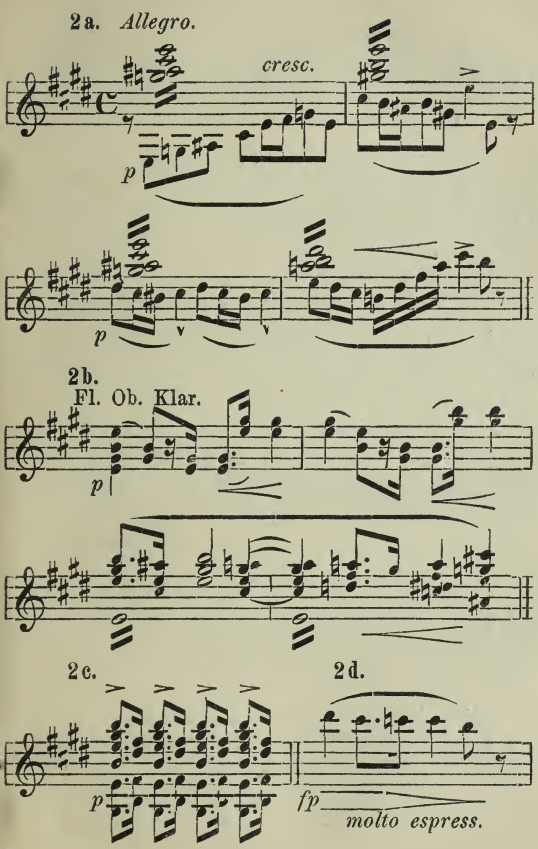


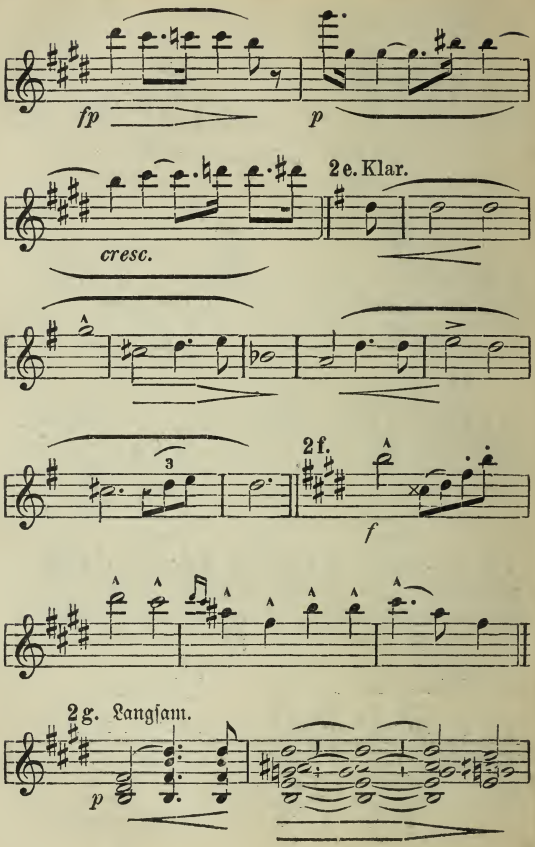


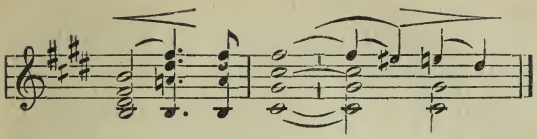
Thema 1a, sehr getragen und piano (Andante maestoso, $^1/_4 = 50$) von den Bläsern angestimmt, enthält das Motiv der Gnade nach dem Texte der Wallfahrer: „Der Gnade Heil ist Büßern beschieden, er geht einst ein in der Seligen Frieden." Es ist der erste Gruß der Ruhe und des Friedens, der aus der Gemeinschaft Gläubiger und Bußfertiger von

fern herübertönt. Nun nimmt die Weise eine schwermutvolle Wendung an, es klingt wie leises Aufseufzen, über den chromatischen Harmonisierungen ruht der Schmerz, das Motiv der Buße (1b): „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last, kann länger sie nicht mehr ertragen; drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast und wähle gern mir Müh' und Plagen." Während der Ausspinnung dieses Themas zeigt das stete crescendo im Orchester und die zunehmend vollere Instrumentierung das Näherkommen des Pilgerzuges an. Eine kurze, glanzvolle Steigerung bringt nun das Motiv der Gnaden-Verheißung (1c): „Am hohen Fest der Gnad' und Huld, in Demut sühn' ich meine Schuld; gesegnet, wer im Glauben treu, er wird erlöst durch Buß' und Reu'." Die Weise bildet den Übergang zu der vom vollen Orchester (fortissimo) angestimmten Melodie der Gnade (1a), um deren sieghaft dahinbrausendes Thema sich nunmehr die im Beispiel 1d bezeichnete Sextolenfigur rankt. Sie ist nicht bedeutungslose Ornamentik, sondern gilt jener allgemeinen Schilderung des Lebens und Webens, das Gutes und Böses umschließt, das sich, wie die rollende Zeit und das Dasein der Menschen in ihr, von Ewigkeit zu Ewigkeit spinnt. Als das Thema der Buße (1b) sich wiederholt, stockt die Figur (1d) und setzt taktweise aus. Mehr und mehr verliert sich der fromme Gesang in der Ferne; je weiter seine Klänge sich von uns abwenden, um so mehr erstirbt 1d im Flüstern und Wogen der Nacht, schmilzt mit diesem zusammen, bis die Figur ganz fortbleibt und nur noch in den Bläsern, wie im Eingange der Ouvertüre, die schlichte und doch so eindringliche Weise der Gnade herübertönt (sempre più piano).

Und nun bricht der unselige Zauber herein, mit seinen Düften und rosigen Nebeln füllt er die ganze Atmosphäre. Überreich ist dieser Mittelteil der Ouvertüre an neuen, markanten Motiven, die sämtlich der Sinnenglut und ihrer tönenden Schilderung gelten:


2a. Allegro.
cresc.
p
p
2b.
Fl. Ob. Klar.
p
2c.
2d.
p
fp
molto espress.


fp
p
2e. Klar.
cresc.
3
2f.
f
2g. Langsam.
p



Mit 2^a als dem eigentlichen Motive der Verlockung beginnen die wallenden und wogenden Nebelschleier sich zu verdichten, zu festen Abrissen zu kristallisieren. Hier ist alles verführende Lust, die in breitem Strome dahinrollt. Wie im Wirbel (Zweiunddreißigstel der Streicher) reißt die Lockung den Helden mit sich. Im achten Takte des Allegro ($^1/_2 = 80$) begegnen wir dem Motive des Taumels (2^c), in dem der Willenlose der Verführung folgt. Wildes Sehnen (Ansätze aus dem Motiv des Sehnens [2^d]) erfaßt ihn, die Bacchantinnen nehmen ihn in ihren Zug, vom See her tönt der Ruf der Sirenen (2^b). Dieses Motiv der Sirenen und Bacchantinnen zeigt in seinen beiden ersten Takten die magisch anziehende Gewalt der Verlockung, in Takt 3 und 4 die Verheißung kühner Lust. Die genannten Themen wechseln in buntem Durcheinander ab. Bald hören wir den Lockruf (2^a) deutlicher und klarer; ihm folgt (un poco ritenuto) sehr ausdrucksvoll das hier ganz entwickelte Motiv des Sehnens (2^d), das sich bald fest um die Person Tannhäusers verdichtet, diesen inmitten der üppigen Bilder zeigt und zu seinem begeisterten Liebesjubelliede (2^f) als erster Äußerung seiner Persönlichkeit veranlaßt. Die Weise braust in bacchantischem Entzücken dahin. Weiter zieht ihn die Verlockung (2^a) in ihre Netze, sehnender Taumel (2^c u. 2^d) entführt ihn in ferne Weiten, in denen er sich selbst zu verlieren scheint. Da plötzlich steht er vor der Königin dieses Zauberreiches, Frau Venus zeigt sich ihm, ihr Lockruf (2^e pp, Klarinette), von glitzernden Geigenakkorden umzittert, verheißt ihm höchste Seligkeit: „Geliebter, komm! Sieh' dort die Grotte, von rosigen Düften mild

durchwallt! Entzücken böt' selbst einem Gotte der süß'sten Freuden Aufenthalt" (man vergleiche die 2. Szene des I. Aufzugs). In ihre Verheißung mischt sich Motiv 2^a, von neuem erfaßt wildes Sehnen (2^d) das Herz Tannhäusers, wieder begeistert ihn die Situation zum Liebesjubelliede (2^f), an dessen Ende er in die Arme der Göttin sinkt. Die Wogen des Genusses schlagen über ihm zusammen. Die Weise der Sirenen und Bachantinnen (2^b) meldet sich im molto vivace, ihr folgen die Motive des Taumels (2^c), der Verlockung (2^a) gemeinsam mit dem des Sehnens (2^d). Im Strudel dieses unseligen Zaubers versinkt der Verführte, sich selbst und die Welt vergessend. Auf dem bacchantischen Motive (2^b, Takt 3, 4) erreicht die musikalische Schilderung ihren Höhepunkt (ff), um von da ab schnell in einem riesigen Orgelpunkte der Dominante H herabzusinken. Die Konturen des vordem so klaren, farbenstrotzenden Bildes werden verschwommen, sie lösen sich auf in der Figur 1^d, die indessen hier nicht mehr als abgebrochene Sextole, sondern in glatt dahinfließenden Sechzehnteln sich zeigt. Fast klingt sie in diesem Übergange wie die Seufzer einer mitleidvollen Menschenseele über das Schicksal des Verirrten. Durch die rosigen Düfte einer unheiligen Stätte bricht das Frührot des jungen reinen Tags.

Pianissimo meldet sich in den Posaunen, umflutet von jener Sechzehntelfigur (1^d) die tröstende Weise der Gnade (1^a), der sich crescendo und un poco accelerando Buße (1^b) und Gnadenverheißung (1^c) anschließen. Beim assai stretto hat die Schilderung ihren Höhepunkt mit 1^a erreicht. Die Viertel des Themas werden hier auf ganze Takte ($^4/_4$) ausgedehnt, erhabene Weihe krönt den Schluß der Ouvertüre, der, umrauscht von dem glänzenden Figurenwerk des Beispiels 1^d, kraftvoll den Sieg des Lichts über die Finsternis, göttlicher Gnade über die Sünde verkündet.

Wie man sieht, hat der Komponist die beiden großen Leitgedanken, mag man sie nun „Geist und Sinne", „Natur

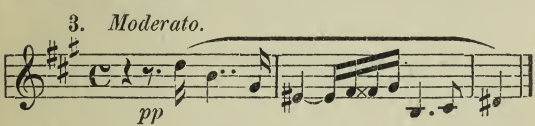
und Gott", „Licht und Finsternis", „himmlische Gnade und Sünde" nennen, in ihren herben Gegensätzen nebeneinander gestellt, nirgends aber vermischt oder im Kampfe widereinander gezeigt. Das kann vielleicht in Rücksicht auf die außerordentliche motivische Kombinationskunst Wagners anfänglich befremden. Aber bei einem Meister, wie es eben Wagner war, ging die Logik der Idee nirgends auf Kosten der musikalischen Technik verloren. Den Konflikt beider Stimmungen soll ja das Drama selbst lösen. Das Heilige der nach Erlösung lechzenden, göttlicher Gnade gewissen Pilgerweise stand ihm denn doch zu hoch, um es mit dem Sinnentaumel des Venusberges zu vermengen. So deutete er den Sieg des Göttlichen über das Menschliche durch die Stellung beider in der Ouvertüre an, die mit ihren frommen, triumphierenden Weisen ein- und ableitet, menschliches Irren und Straucheln umschließt, mit ihrem ewigen Gnadenliede verzeihend sühnt und noch über den Tod hinaus „das Evangelium der göttlichen Wahrheit in alle Welt verkündet". Die Regelung jener genußfrohen Lebenslust, wie sie ungezügelt in Tannhäuser pulsiert, durch das Sittengesetz erfolgt so, daß das Stärkere, Kraftvollere das Sündhaft-Individuelle erdrückt, ohne sich mit ihm zu mischen. Von meisterhafter, stark realistischer Farbengebung ist die Schilderung beider Stimmungswelten; ihr echt menschlicher Inhalt schützt sie vor jedem ästhetischen Bedenken zumal im Hinblick auf den glänzenden Sieg des Geistes über die Sinne. „Was die Ouvertüre an Feinarbeit vermissen läßt," sagt Dr. Otto Neitzel, „ersetzt sie durch die Schönheit und Größe ihrer Gesamtform. Der Bedeutung des Göttlichen entsprechend, umrahmt der Pilgerchor die Orgie, er selbst in schlichten Maßen entwickelt, diese üppig wuchernd, abspringend, sprudelnd, doch vorübereilend, nicht haftend, indes jener bestehen bleibt und über die Verirrung obsiegt."

Die erste Szene des *ersten Aufzugs* eröffnet (in der Pariser „Tannhäuser"-Bearbeitung) das Venusberg-Baccha-

nal. Es kommen fast ausschließlich Themen zur Verwertung, die aus dem Mittelteile der Ouvertüre bekannt sind, hier (Allegro molto, $^1/_2 = 132$) meist von einem über zwei Takte ausgedehnt. Da schält sich zunächst aus den wollüstig-wirbelnden Trillern das Motiv des Taumels (2^c), dann der Sirenen- und Bachantinnenruf (2^b), später die Lockung (2^a), der das inbrünstige Sehnen (2^d) unmittelbar auf dem Fuße folgt. Es leitet über 2^b, Takt 1 und 2, zu dem eigentlichen Gesange der Sirenen (2^g) über: „Naht euch dem Strande! Naht euch dem Lande, wo in den Armen glühender Liebe selig' Erbarmen still' eure Triebe!" Hieran reiht sich eine Umkehr des Lockmotivs (2^a), das im Presto ein aus dem Sirenenrufe (2^b, Takt 1, 2) neu erstandenes Lustmotiv erschließt. Die musikalische Analyse kann sich auf flüchtige Andeutungen beschränken, da an der Hand der vorstehenden Erläuterungen und in Gemeinschaft mit der szenischen Vorschrift des Komponisten nichts unklar bleibt. Noch einmal tönt es herüber: „Naht euch dem Lande!" (2^g); im Lockmotiv (2^a) leitet die Darstellung mit wunderbarem Geschick zur zweiten Szene über. In den Traum des schlummernden Tannhäuser mischen sich Vorstellungen und Erinnerungen, die nicht in den Rahmen dieses üppigen Bildes passen. Wir hören auf den langen, feierlich ruhenden Akkorden Klänge des Pilgersangs (1^a), auch wie Tönen ferner Glocken dringt's in den Hörselberg hinab. Unter diesen Eindrücken schreckt der Sänger jäh aus dem Schlafe auf.

Eine stürmische (Allegro, f) triolische Oktavenfigur begleitet das Erwachen. Schmeichelnd (Motiv 2^b, Takt 1, 2) zieht ihn Venus zurück. Aber die kräftig wiederkehrende, energisch nach oben drängende Phrase beweist, wie wenig ihre Liebeskunst solch stark sich regendem, gegenteiligem Eindrucke beizukommen vermag. Von zwingender Wirkung ist bei Tannhäusers Worten: „Im Traum war mir's, als hörte ich ... der Glocken frohes Geläute" (Andante) die Nachahmung der zwei Glocken auf E—H. Psychologisch überaus fein

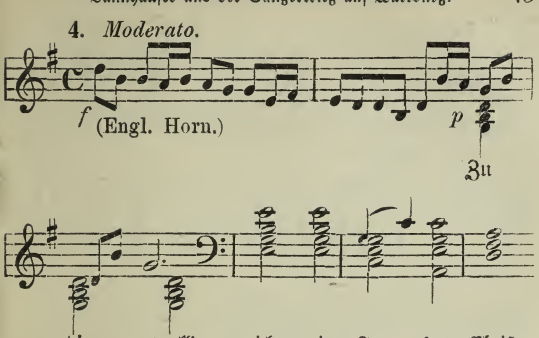
wirkt die Darstellung wachsender Erregung in Venus. Hier vor: „Was faßt dich an?“ zweimal die kurz abgebrochenen Sechzehntel (Allegro), später („Ha, was vernehm ich?“) der schon stark (ff) auflohende, schnell gedämpfte Unwille, den weibliche Diplomatie geschickt in das Gegenteil umzukehren und mit der Schönheit der Erregung Tannhäuser zur Bewunderung ihrer Reize zu zwingen weiß. Der Sänger stimmt in der Begeisterung des Augenblicks das Liebesjubellied (2^f) an, um aus der Weise über stockende Rezitative sehr schnell zur Ernüchterung zu gelangen. Diese Lust hier ist öde und leer, nach der Welt, ihren Kämpfen und Schmerzen, steht sein Sinn. Zum erstenmal erhält die Verstimmung der Venus eine andauernd herbe Wendung:



Von neuem reißen ihre Künste Tannhäuser zum Lobliede auf ihre Schönheit (2^f) hin, von neuem schlägt inmitten des jubelnden Liebespreisens seine Stimmung ins Gegenteil um und drängt auf eine Trennung hinaus. Venus springt empor (ein vom p zum f anwachsender Achtellauf). Ihre Antworten werden leidenschaftlicher, je mehr sie den Ernst der Situation überschaut. Beider Erregung mischt sich, so gegensätzlich die Motive auch sein mögen, in kurzem Zwiegesange miteinander. Noch einmal versucht es die Göttin mit ihren Zaubern und Verführungskünsten. Ihr Lockruf (2^e) zu den heimlich-flüsternden und flimmernden Akkorden der Streicher („Geliebter komm! Sieh dort die Grotte“ . . .) breitet die ganzen Reize dieser schwülen Atmosphäre nochmals betörend aus. Venus selbst bietet sich ihm dar und die Sirenenrufe (2^b, 2^g) mahnen ihn, ein solches Glück nicht von sich zu stoßen. Auf das äußerste hingerissen, stimmt Tannhäuser

zum drittenmal das Liebesjubellied (2f) an. Und zum drittenmal verläßt ihn die anfängliche Begeisterung; aus dem Preise ihrer Schönheit schält sich als bitterer Kern: „Laß mich zieh'n!" — Die musikalische Diktion wird von jetzt an sehr erregt und stürmisch. Man vergleiche die schwer (staccato) herabbrausenden Achteloktaven, die ingrimmig emporzuckenden Sechzehntelläufe: „Zieh hin, Wahnsinniger!" Sie muß ihn freigeben, aber nicht ohne ihrem tiefen Groll Ausdruck zu verleihen und das Trostlose des Erdenweges nach dem Genusse göttlicher Freuden in den grellen Schilderungen eines tödlich beleidigten Weibes zu geben, bei dem die Liebe nahe daran ist, in Haß umzuschlagen. Hastig fallen Rede und Gegenrede zu wildbewegter Orchesterbegleitung, die selbst dann nicht abebbt, als sich Venus zur Ruhe zwingt und in seiner ersehnten Rückkehr den Weg der Hoffnung freihält. So erreicht die Steigerung ihren fiebernden Höhepunkt. Auch jene Hoffnung zerstört Tannhäuser durch den energischen Hinweis, daß sein Heil nicht hier zu finden sei, sondern in Maria. Dieses Wort und sein mit ihm verbundenes gläubiges Reuegefühl muß den heidnischen Spuk zerstören. Der Venusberg versinkt, die jähe Verwandlung begleiten heftige Schläge, sich abstürzende Oktaven des Orchesters mit kühnen Modulationen auf der aufschreitenden kleinen Terz D, F, As).

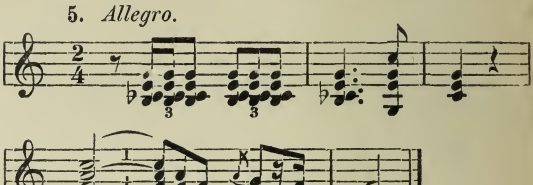
Der Umschlag in die gegensätzliche Stimmung (dritte Szene) ist auch musikalisch wundervoll gelungen. Aus dem verklingenden Dominantakkord von G löst sich die Klarinette mit einem Pastoralmotive los, dem von der Bühne her das Englischhorn antwortet. Dann stimmt der junge Hirt (Begleitung ad libitum) sein einfaches, sinniges Lied an. Wie er im Nachspiel die Schalmei bläst, mischt sich, aus der Richtung der Wartburg kommend, der Gesang der älteren Pilger in die Weise:



Die Tonmalerei wirkt sehr ergreifend in der Steigerung beim Nahen des Zuges. Alles ist so einfach wie möglich gehalten, weil gerade im Gegensatz zur Schwüle des Venusberges hier die Natur rein auf Tannhäuser einwirken soll. Er vernimmt aus dem Munde der Pilger die tiefe Reue, die Bußbereitschaft (1^b „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last!"). Nach dem Gruß des Hirten an die fromme Schar und dem Ausrufe des Sängers: „Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade!", beginnt zu dem bisher a capella gehaltenen Chore bei Einsatz der Weise 4 das Orchester mit einer Achtelbegleitung (staccato) in den Bässen sich charakteristisch einzumischen; auch die Schalmei tönt (Motiv 4) dazwischen. Tannhäuser nimmt die Melodie der Buße (1^b) für sich. Auch ihn drückt schwer der Sünden Last, er kann sie nicht länger mehr ertragen. Und verheißungsvoll schallt es aus fernem Waldgrunde herüber:

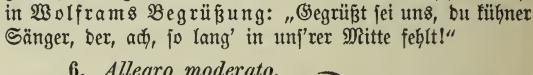
„Am hohen Fest der Gnad' und Huld in Demut sühn' ich meine Schuld" (Motiv der Gnaden-Verheißung, 1c). In die verhallenden Klänge mischen sich die Signale der Jagdhörner. Landgraf Hermann naht mit seinen Gästen. Den Jagdfanfaren liegen die folgenden Wendungen zugrunde:

5. *Allegro.*



Die lebhafte vierte Szene bringt manches von der reinen Operntechnik in die musikalische Darstellung, ohne indessen damit den durchaus selbständigen Zug des Ganzen zu schädigen. Die Lyrik ist die vorherrschende Stimmung; einige lebhafte Lichter und Farben sind im Anfange geschickt angebracht. Ungemein wohllautend wirkt die hübsche Phrase in Wolframs Begrüßung: „Gegrüßt sei uns, du kühner Sänger, der, ach, so lang' in unsrer Mitte fehlt!"

6. *Allegro moderato.*



Aus dem gesangstechnisch wie instrumental etwas massiven Ensemblesatze, in dem die Sänger ihre Bitten vereinen, um Tannhäuser zur Rückkehr und zum Verweilen zu veranlassen, führt die Wendung Wolframs: „Bleib' bei Elisabeth!" mit dem Übergang vom seriösen B-dur nach dem strahlenden D-dur und den aufgelösten Harfenakkorden zu neuem Leben,

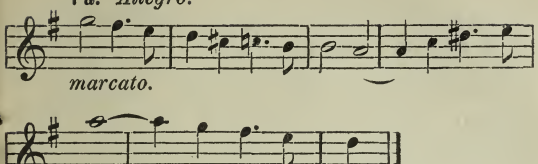
die Haltung wird freudiger. Gießt doch der holde Name, dessen Nennung schöne Erinnerungen wachruft, aufrichtigen Daseinsmut in Tannhäusers Brust. „Ha, jetzt erkenne ich sie wieder, die schöne Welt, der ich entrückt!“ leitet das herrliche Septett des Finale ein, einen Schatz aller Opernmusik, speziell bei Wagner nur noch überboten durch das Quintett aus dem dritten Aufzuge der „Meistersinger von Nürnberg“. Da ist alles in thematischer Arbeit und klanglicher Wirkung so glücklich gefügt, daß selbst die Leute vom Pariser Jockeiklub schweigen mußten, als sie mit dem Werke zum ersten Male in Berührung kamen, und den stürmischen Beifall des Publikums nicht zu unterbrechen wagten. — Am Schlusse hat sich der ganze Jagdtroß angesammelt. Zwölf Hörner geben die Motive 5 klangfreudig wieder. Bühnen, denen ein so reiches Material an Hornbläsern nicht zur Verfügung steht, müssen da den Blaustift walten lassen.*) Das Orchester greift in seinem Ausklingen nach gefallenem Vorhang bereits in den

*) In seinen Bemerkungen über die Aufführung des „Tannhäuser“ sagt Wagner (V, 171): „Eine zweite Auslassung betrifft das Orchesternachspiel der Schlußszene des ersten Aktes. Die gestrichene Stelle sollte sich auf einen szenischen Vorgang (den freudigen Tumult des von allen Seiten die Bühne erfüllenden Jagdtrosses) von der Lebhaftigkeit beziehen, wie ich ihn selbst in Dresden nicht zur Aufführung gebracht sehen konnte: bei der ungemeinen Steifheit und Befangenheit unserer gewöhnlichen Theaterstatisten und Komparsen kam es nicht zu dem überwältigend heiteren Eindrucke, den ich beabsichtigte, und der eine wohlentsprechende Steigerung der auf die frischesten Lebensäußerungen hingeleiteten Stimmung zu bieten haben sollte. Wo die hiermit bezeichnete Wirkung ebenfalls nicht zu erzielen ist, wird daher auch die Kürzung in der Musik beizubehalten sein; wo hingegen dem Regisseur durch besondere Mitwirkung günstiger Umstände es ermöglicht werden sollte, den vollen von mir beabsichtigten Eindruck auf der Szene hervorzubringen, da ist mit der unverkürzten Ausführung des Nachspiels auch meine ursprüngliche Absicht erst vollkommen verwirklicht, und diese war, durch einen ganz entsprechenden Eindruck der Szene die mit dem Vorhergehenden angeregte Stimmung auf ihre vollste Höhe zu bringen, — auf eine Höhe, von der aus einzig eine ausgelassene kecke Stelle der Violinen im Vorspiele des zweiten Aktes richtig verstanden werden kann.“

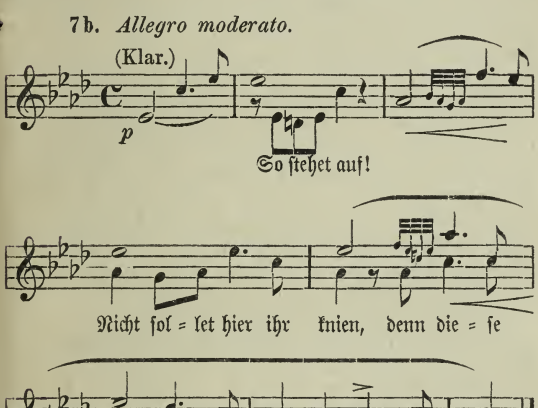
folgenden Aufzug hinein, indem es das stürmische Thema der Liebesfreude Elisabeths (7a) schwelgerisch anstimmt. In der Tat ist diese Prolepsis durchaus natürlich; denn unser Mitgefühl wendet sich unwillkürlich vom Schauplatze der eben abgeschlossenen Geschehnisse der Zukunft entgegen, in der nach der ganzen Anlage der Handlung Elisabeth zu bedeutsamer Rolle bestimmt ist.

Der zweite Aufzug bringt Elisabeth mit ihrer Liebe zu Tannhäuser zur Geltung. In schnellen Schlägen (Allegro) pulst die Freude dahin, die triolische Form zeigt sich als Ausdruck lebhafter Erregtheit und jenes kaum zu meisternden Drängens des Herzens glücklich gewählt. Sie charakterisiert auch die Jungfrau als unschuldvolles Wesen treffsicher, das naiv seinen Empfindungen Ausdruck gibt, wo es unbelauscht durch solche Mitteilung seine Reputation nicht gefährdet weiß. Elisabeth ist ganz ahnungslos betreffs der Vergangenheit des Geliebten, weiß nicht, wo er weilte, ihre Zuneigung ward ihr erst klar, als er davongezogen war, die Einsamkeit der Zurückgelassenen hat sie ihr vermittelt. Im Gegensatze zu der die Orchestereinleitung wie auch den Gesang der ersten Szene durchflutenden offenen Freude steht dann die mädchenhaft keusche Zurückhaltung bei der ersten Begegnung mit Tannhäuser (2. Szene). Die Musik ist von höchster Überzeugungstreue. Hier bezieht sie sich in dem einleitenden Orchestervorspiel sogar auf die Gegensätze des Dramas, indem sie das jauchzende Frohlocken Elisabeths aus dem Sirenenrufe (2b) heraus gewinnt, frei von aller Sinnlichkeit als Ausdruck naiven Gemüts, und mitten in den lebhaften Fluß von Oboe und Klarinette, wie eine Mahnung in die Freude, die Wendung der Venus (I, 2) mischt: „Zieh hin, Betörter, suche dein Heil und find es nie!“ Haftet doch diese Verwünschung dem an, dessen Kommen sie mit fiebernder Inbrunst entgegensieht! Hier die Weise der Liebesfreude Elisabeths (7a) und das beiden gemeinsame, erst in der zweiten Szene zur Geltung kommende Liebesmotiv (7b):

7a. *Allegro.*



7b. *Allegro moderato.*



7a, mit dem, wie erwähnt, das Nachſpiel zum erſten Aufzuge ſchloß, ſetzt im 24. Takte der Einleitung zum zweiten Akt triumphierend (ff) ein. Nach Eliſabeths Worten: „Geliebter Raum" findet ſich der aus 2b gewonnene Ausdruck naiven und reinen Sehnens in ſeiner jauchzenden Äußerung, wie

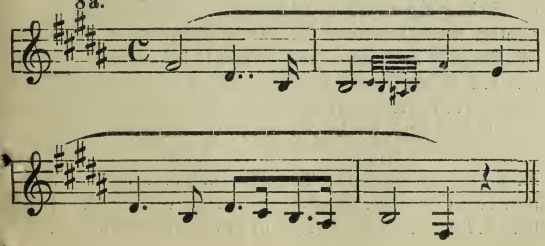
sie die Gewißheit baldiger Erfüllung veranlaßt. Die Rückerinnerung an die freudelose öde Zeit, da er fern von ihr weilte, beschwört eine natürliche Wehmut herauf, die indessen im Hinblick auf die sonnige Gegenwart schnell schwindet und den lebhaften Trieben wieder Platz macht. Aus all diesen glücklichen Empfindungen schwingt sich (bei più mosso) die Äußerung zu wirklicher Größe und Erhabenheit empor. Stolz setzt im Nachspiel die Weise der Liebesfreude (7ª) wieder ein.

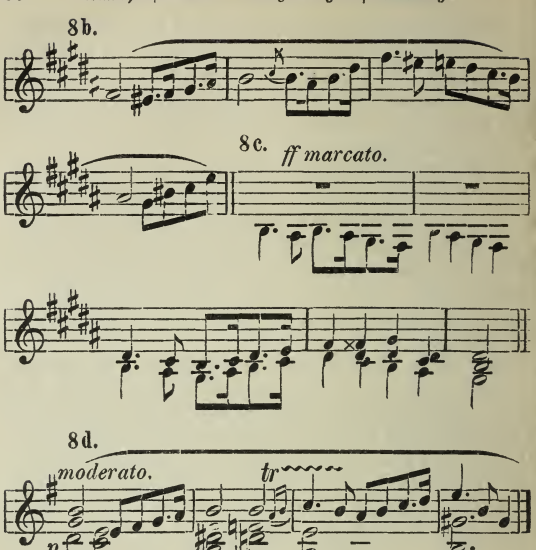
Nun erscheint Tannhäuser an der Seite Wolframs. Sofort nimmt die Musik zögernden, reservierten Charakter an. Sie ist durchaus dramatisch gehalten. Man beachte die das ungestüme Herbeieilen und Niedersinken Tannhäusers zu den Füßen Elisabeths begleitende, lebhafte Sechzehntelfigur, der die zitternde, erwartungsvolle Phrase der Streicher bei Elisabeths Worten: „Gott! Stehet auf!“ gegenübersteht. Auch sie kann nur schwer sich meistern, sie muß all ihre Willenskraft aufbieten, um Herrin der Situation zu bleiben. Ihrem Versuche, sich zu entfernen, begegnet Tannhäuser mit neuer, stürmischer Hast (Sechzehntellauf). Da stimmt die Klarinette („So stehet auf! Nicht sollt hier Ihr knien!“) das weiche Liebesmotiv (7ᵇ) an, eines der schönsten Themen der ganzen Oper. Es lenkt beider Empfinden in die ruhigeren Bahnen stillhoffenden Glücks. Wohl finden sich in dem Wechselgesang noch eine Anzahl von Wendungen, die auf das schnelle Wallen des Herzblutes zurückzuführen sind, so namentlich bei Elisabeths züchtigem Geständnis: „Heinrich! Was tatet Ihr mir an?“; indessen hier ist die Bewegtheit Ausfluß der leidenschaftlichen Selbstanklage Tannhäusers, der in sündiger Umgebung weilen konnte, während hier ein Herz sich ihm rein erschloß und für ihn Tränen der Sehnsucht fand. Von ungemein intensiver Innigkeit ist das den Auftritt abschließende Duett (Allegro), das, im wesentlichen auf der Thematik der Elisabeth-Arie und auf den Weisen 7ª und 7ᵇ fußend, in seiner Kompositionstechnik den gesunden Realismus verrät, mit dem der Dramatiker überall der

Situation gerecht wird, ohne im Ausdruck auch nur für einen Augenblick das Zarte der ganzen Stimmung aus dem Auge zu verlieren. — Als sieghafter Herrscher steht am Schlusse der Szene, während Elisabeth dem davonschreitenden Geliebten vom Balkon aus nachschaut, das Liebesthema (7^b), im ritardando verklingend.

Der kurze dritte Auftritt zwischen dem Landgrafen und seiner Nichte hat musikalisch nur wenig zu sagen. Er mag als geschickt eingeflochtener Übergang von der stimmungsseligen Liebesszene zu dem glänzenden Bilde ritterlichen Gepränges gelten, das sich im Einzug der Edlen auf Wartburg bald entfalten soll. Schon hört man vom Burghofe herauf die prunkhaften Fanfaren der Trompeter, die den Zug der Nahenden eröffnen.

Die vierte Szene bringt den bekannten Einzugsmarsch und Chor. Es handelt sich um rein dekorative Musik, um ein der Ausstattung geltendes Intermezzo, das wir aus der Oper alten Stils in seiner Anwendung zur Genüge kennen. Und doch sind hier die Orchesterfarben weit glänzender gewählt, die Diktion ist sehr schwungvoll, die Gegensätzlichkeit der Themen von großer Wirkung. Während die Leitweisen das Kraftvolle und Prunkliebende ritterlicher Zeit im männlichen Charakter betonen, flicht das zarte Seitenthema auch den Frauen eine sinnige Kranzspende. — Die Marschthemen lauten:





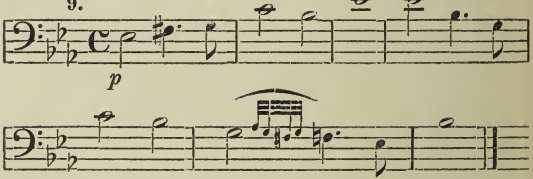
8ª ist das eigentliche Marschthema. Das Orchester bringt es nach einer glanzvollen Einleitung sehr getragen und breit. Die Aufzüge der Fürsten und Edelleute haben nichts gemein mit den Märschen unserer Tage. Nicht ohne wohlgefälligen Prunk präsentiert sich dieser Teil, dem als zweites Thema 8ᵇ auf dem Fuße folgt. Zu beiden intoniert der Chor später sein: „Freudig begrüßen wir die edle Halle!" 8ᵇ nähert sich mehr in seiner markierten Bewegung und dem scharfen Rhythmus dem eigentlichen Marschcharakter. 8ᶜ endlich („Wo lange noch der Ruf erschalle") weist in geschickter Kombination von

8^a und 8^b auf die gesunde Kraft hin, die in den Adern dieser Leute rollt. Der Chor nimmt nach breiter Orchestereinleitung die drei Weisen nacheinander mit den bereits angegebenen Texten auf und gelangt über eine neue Steigerung zur farbenprächtigen Wiederholung des Themas 8^a, während die Bässe in markigen Achteloktaven dahinbrausen und zu einem höchst effektvollen Schlusse führen. Aus ihm leitet das eigentliche Marschtrio (8^d Moderato) zur Ansprache des Landgrafen über. Die Stellung mag eigenartig erscheinen, wird aber gerechtfertigt durch den Gedankengang der Handlung, der das Weib und die Liebe als ideale Träger der ganzen Festlichkeit angesehen wissen will. — Die Rede des Landgrafen, in der Form des dramatischen Rezitativs gehalten, erinnert in Gestalt und Inhalt an Pogners Ansprache vor der Meistersingerzunft („Meistersinger von Nürnberg"). Dort ist Eva der Preis, hier Elisabeth, wenn auch nicht offen ausgesprochen, so doch mit voller Verständlichkeit angedeutet. Die stürmische Zustimmung der Gäste findet in den emporrollenden Sechzehntelläufen des Orchesters sinngemäße Illustrierung. Die Leute werden von der unerwarteten Kunde aufs freudigste überrascht. Während man die Lose einsammelt und zieht, begleitet das Orchester leise mit dem Marschtrio (8^d), damit auf die kommenden Gesänge zum Preise der Liebe und ihres Wesens hindeutend. Dann der vierstimmige a capella-Aufruf der Edelknaben: „Wolfram von Eschenbach beginne!", die schlimme Klippe so vieler „Tannhäuser"-Aufführungen! Der Sprung vom Dominantakkord zu B-dur nach dem freudigen D-dur ist schwer zu treffen und wirkt in verstümmelter Fassung sehr störend. Es empfiehlt sich hier, will man die gesungene Aufforderung nicht ganz in Fortfall bringen und durch Gesten ersetzen, durch die Holzbläser den D-dur-Akkord angeben zu lassen, eine Usance, die sich sehr eingebürgert hat und trotz ihres Eingriffs in die Anordnungen des Komponisten immerhin einem Schiffbruch an jener Stelle vorzuziehen ist.

Hier beginnt das Finale, der eigentliche Sängerkrieg, mit dem Gesange Wolframs von Eschenbach zum Preise reiner Liebe. Die ruhige, fast choralartige Einleitung der Holzbläser, die freie, durchweg rezitativisch gehaltene Form des Liedes, das nur an den Cäsuren der Strophen von aufgelösten Harfenakkorden eingerahmt wird, zeigt schon in seiner äußeren Faktur den hohen sittlichen Ernst der Auffassung, die in den Kreisen der Sänger von der Liebe reinstem Wesen besteht. Damit setzen sie sich in Gegensatz zu der entzündlichen, sinnlich-leidenschaftlichen Natur Tannhäusers, so daß hier die elementaren Gegensätze von keuschem Idealismus (Sänger, Elisabeth) und starker Erotik (Tannhäuser, Venus) zum Konflikt kommen müssen. Interessant ist, was Wagner in seinen „Tannhäuser"-Erläuterungen von der Auffassung dieser Kontraste sagt: „Die schwierigsten Aufgaben neben Tannhäuser fallen wohl den beiden Frauen, Venus und Elisabeth, zu. Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günstiger äußerer Disposition für diese Rolle die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert. Das Schwierige für die Elisabeth ist dagegen, daß die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit mache, ohne zu verraten, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte. — Die übrigen Partien der Männer sind minder schwer, und selbst Wolfram, dessen Aufgabe ich durchaus nicht für unbedingt leicht halten will, hat sich fast nur an die nächste Sympathie des feinfühlenderen Teils unseres Publikums zu wenden, um des Gewinnes seiner Teilnahme sicher zu sein. Ihm hat die mindere Heftigkeit seines unmittelbaren sinnlichen Lebenstriebes gestattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenstande des sinnenden Gemüts zu machen: er ist somit

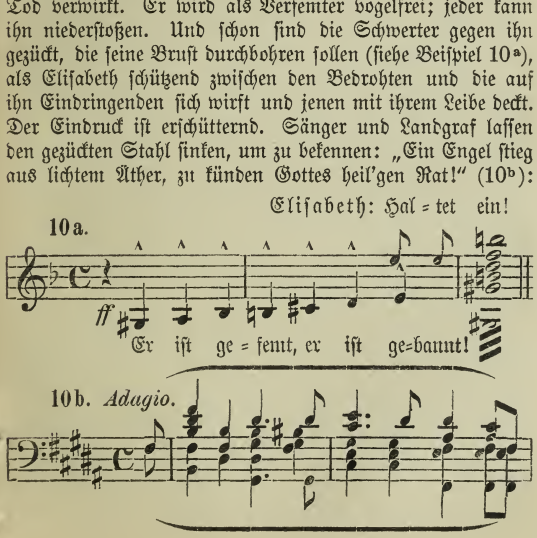
vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als sein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der ansprechendsten Erscheinungen machen. Nur hüte sich der Sänger dieser Partie, den Gesang sich so leicht vorzustellen, als es oberflächlich den Anschein haben könnte: namentlich wird sein erster Gesang im ‚Sängerkriege', der die Entwicklungsgeschichte der ganzen künstlerisch-menschlichen Lebensanschauung Wolframs enthält, für den Vortrag mit der feinfühligsten Sorgfalt und genauesten Erwägung des dichterischen Gegenstandes von ihm durchdacht werden müssen, und der größten Übung wird es bedürfen, das Organ zu dem nötigen mannigfaltigen Ausdrucke zu stimmen, der einzig dem Stücke die richtige Wirkung verschaffen kann." — Im Gegensatz zu den Gesängen Wolframs, dem selbstlose Verehrung der Frau der Liebe reinstes Wesen bedeutet, hebt Tannhäuser, der Genußsüchtige, keck mit seinem Liede an, das, bezeichnend eingeleitet durch das kurz auftauchende Motiv der Verlockung (2^a) aus dem Venusberg, jene Liebe preist, die den Durst stillt, um neuen zu erzeugen. Seine Anschauung, hier schon von einer sich jäh steigernden sinnlichen Glut getragen, wird nicht von dem Kreise der Zuhörer geteilt. Auch der Versuch Elisabeths, ihm Beifall zu zollen, entspringt rein menschlicher Sympathie, ist nicht etwa Ausdruck des Einverständnisses mit seinen Äußerungen. Hat schon das Lockmotiv (2^a) deutlich erkennen lassen, welch „furchtbar-mächtiger Zauber" in ihm wirkt, so weist die dem Liebesjubelliede (2^f) im Venusberge entnommene triolische Begleitung auf die Tendenz seines Gesangs, „In vollen Zügen trink' ich Wonnen" noch sinnfälliger auf das in ihm wirkende Böse. — Die Entgegnung Walters ist wiederum im Stile derjenigen Wolframs gehalten: Freies Rezitativ, von gebrochenen Harfenakkorden phrasiert. Der lebhafte Beifall (Sechzehntellauf)

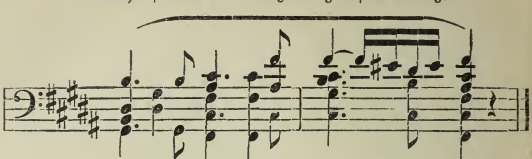
erweckt in Tannhäuser Erinnerungen in noch lebhafteren Farben, das Lockmotiv (2^a) tritt intensiver auf, die Sechzehntelbegleitung deutet den gesteigerten Pulsschlag an. Bei: „Doch was sich der Berührung beuget" haben wir wieder die triolische Begleitung des Liebesjubelliedes (2^f). Biterolfs Erwiderung, am Anfang und Ende ihre zornige Erregung durch starke Schläge verratend, versucht im mittleren Teile sich in den Rahmen des üblichen Minnegesangs zurückzudrängen. Er verletzt indessen mit seiner hart abweisenden Entgegnung Tannhäuser aufs tiefste. Diesem ist die Leidenschaft alles, in ihm fluten und prickeln des Venusberges unheilige Zauber (2^a); weil er den Gegner nicht mit beweiskräftigen Gründen widerlegen kann, greift er zur persönlichen Polemik, indem er Biterolf vor dem Kreise der Anwesenden lächerlich zu machen sucht, der ihm selbst und seiner Sinnlichkeit kalt begegnet. Das Ätzende und Verletzende seiner Art beschwört um ein Haar Händel herauf, die indessen für diesmal durch das energische Wort des Landgrafen verhindert werden. — Noch einmal bietet Wolfram durch seinen Gesang: „Dir, hohe Liebe, töne begeistert mein Gesang, die mir in Engels-Schöne tief in die Seele drang!" seine Autorität und Überzeugungskraft auf. Die Weise:



enthält auch das Motiv seiner Liebe zu Elisabeth, in der seine Persönlichkeit vollkommen aufgeht, trotzdem Verzicht und Entsagung mit dieser Liebe verknüpft sind. Im dritten Aufzuge begegnen wir dem Thema 9 noch einmal, wo es der hinsterbenden Elisabeth als letzter Gruß eines bis in den Tod getreuen, edlen Männerherzens nachklingt. Die triolische

Begleitung seines Sanges steht mit ihrer ruhig fortschreitenden Harmonisierung trotz aller Bewegtheit der Diktion in wundersam berührendem Gegensatz zu der unruhig flackernden Triolenbegleitung, Harmonisierung, Instrumentation und Melodieführung in Tannhäusers Gesängen. Nach der letzten, überzeugenden und erhebenden Ansprache Wolframs muß die Katastrophe infolge eines freventlichen Überbietens durch Tannhäuser eintreten. Wild schäumt das Liebesjubellied zum Preise der Frau Venus (2f) dahin, an seinem Schlusse („Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!") steht das Taumelmotiv (2c). Damit hat sich Tannhäuser verraten, durch Preisgabe seines fluchwürdigen Geheimnisses nicht nur in der Welt der gesitteten Menschheit unmöglich gemacht, sondern auch den Tod verwirkt. Er wird als Verfemter vogelfrei; jeder kann ihn niederstoßen. Und schon sind die Schwerter gegen ihn gezückt, die seine Brust durchbohren sollen (siehe Beispiel 10a), als Elisabeth schützend zwischen den Bedrohten und die auf ihn Eindringenden sich wirft und jenen mit ihrem Leibe deckt. Der Eindruck ist erschütternd. Sänger und Landgraf lassen den gezückten Stahl sinken, um zu bekennen: „Ein Engel stieg aus lichtem Äther, zu künden Gottes heil'gen Rat!" (10b):





Das Ensemble wird bei lebhafter Aktion und lebhaftem Zeitmaß nirgends den Eindruck der Länge hinterlassen. Allerdings muß dann auch gerade hier die Regie alle ihre Kunst aufbieten, um fortwährendes Leben in den großen Gruppen zu erhalten und den Eindruck des szenischen Bildes ebenmäßig zu steigern. Der Höhepunkt ist kurz vor dem Schlusse des Aufzugs in dem Moment zu suchen, wo aus der Tiefe in die Wartburghalle herauf die gnadenverheißende Pilgerweise (1c) heraufdringt als weitere Betätigung göttlichen Willens, der hier menschlichen Entschlüssen die Bahnen weist. Wie daher vordem stummes und ehrerbietiges Staunen die Anwesenden befällt, als Elisabeth für den Sünder bittet und auf den verweist, der allein Strafe verhängen oder Vergebung spenden kann, so steht auch dieser Schluß unter demselben Eindrucke. Gott behält sich die Sühne vor, er zeigt ihr den rechten Weg. Zwischen den beiden Höhepunkten hat die Darstellung die nötige Verbindung zu suchen, die durch farbenreiche Nuancen den Zuschauer so beschäftigen soll, daß er nie das Gefühl szenischer Längen empfindet.

Den Abschnitt, der zwischen Tannhäusers Zug gen Rom und seiner Rückkehr liegt, überbrückt die längere Orchester-Einleitung zum dritten Aufzug, der Wagner selbst den Titel: „Tannhäusers Pilgerfahrt" vorgeschrieben hat. Sie enthält dasselbe, was später die Rom-Erzählung Heinrichs mit beredten Worten ausmalt: Die Leiden auf dem Wege, gemildert durch stete Hoffnung auf Gnade, die Versagung solcher Gnade, den grenzenlosen Schmerz über diesen Fehlschlag und die ihm auf dem Fuße folgende Verbitterung. Instrumental wie in der

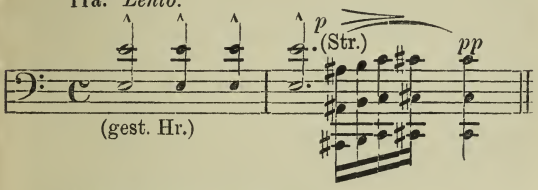
Anwendung motivischer Technik ist der Abschnitt meisterhaft behandelt. Zunächst hören wir marcato (Andante assai lento) den Gesang der Pilger (4): „Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ, der du des Pilgers Hoffnung bist," mit dem (piano) Nachhall des zagenden Büßers, den Elisabeths Liebe und Segen auf dornigem Pfade begleitet. Zweimal wiederholt sich die Schilderung; nun ein neues Motiv, das der inbrünstigen Reue und dumpfen Zerknirschung Tannhäusers (11ᵇ): „Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom." Im weiteren Verlaufe der Schilderung reiht sich an dieses Motiv die Weise der Bußfertigkeit aus dem Pilgerchor (1ᵇ): „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last!", vermischt mit 11ᵇ und 4. Am Schlusse der Episode der unisono-Gesang: „Gesegnet, wer im Glauben treu, er wird erlöst durch Buß' und Reu'!" So erreicht Tannhäuser die ewige Stadt über Dornen und Gestein, über Eis und Schnee, barhäuptig und barfüßig. Beim Anblick der ragenden Zinnen und Türme gerät sein Blut in schnellere Wallung (Zweiunddreißigstel nach der Sextolenfigur des Beispiels 1ᵈ gebildet). Wird sein Hoffen erfüllt? Wird ihm Erlösung hier erblühen? Feierlich ertönt das Motiv des Gnadenfestes (11ᶜ), unterbrochen von der Zweiunddreißigstel-Phrase als Sinnbild des der Entscheidung zitternd Entgegenharrenden. Wieder feierlich die Weise des Gnadenfestes (11ᶜ) mit all dem entfalteten Glanze kirchlicher Macht. Aber vergebens sein Hoffen! Die Zweiunddreißigstelfigur schwillt vom piano bis zum fortissimo an und bricht hier jäh ab, um in ein stockendes Rezitativ überzugehen. Ungesühnt! Ewig verdammt! „Da sank ich in Vernichtung dumpf danieder, die Sinne schwanden mir!" Und doch winkt in all der düsteren Resignation mit ihrem Seufzen und Weh ein fernes Licht der Erlösung: Elisabeth! Reine, selbstlos sich aufopfernde Liebe sühnt vor Gottes Thron, was in den Augen menschlicher Gottverkündung Verzeihung nicht erhält.

Die ergreifende erste Szene (Elisabeth, Wolfram, die Pilger) im herbstesfahlen Walde bringt den von Rom zurückkehrenden Zug der Büßer ohne Tannhäuser mit den Motiven der Gnade (1^a), der Buße (1^b) und der Gnadenverheißung (1^c), beim Erscheinen der Pilger im Vordergrunde auch 1^a zusammen mit der abgebrochenen Sextolenfigur (1^d) in der glänzenden, farbenprächtigen Entfaltung der Ouvertüre, darauf das allmähliche Verklingen des Gesanges in der Ferne und die trostlose Gewißheit der den Zug musternden Elisabeth: „Er kehrt nicht zurück!“ So bleibt für sie der Tod einzige Erlösung; in diesen Wunsch klingt ihr wehmutvolles Gebet an die allmächtige Jungfrau aus. Die Wirkung dieses Gesanges ist erschütternd namentlich auch infolge der instrumentalen Technik, die sich vornehmlich der Holzbläser mit obligater Baßklarinette zur Ergänzung des Gesanges bedient. Die kurze Begegnung Elisabeths mit Wolfram, dessen Geleit sie durch stumme Dankesgeste ablehnt, ist gleichfalls stimmungsvoll im Orchester behandelt. Der zum Sterben sich Anschickenden folgt Wolframs treue, reine Liebe (Motiv 9 in den Violoncellen) nach. Er bleibt allein zurück. In herbem Schmerz stimmt er zum Präludieren auf seiner Harfe eine traurige Weise an: Todesahnung — Nacht — Grauen! Da lenkt (vibrato der Streicher im pp) das flimmernde Licht des Abendsterns den Blick auf jene Fernen über Erde und Gestirnen. Dorthin führt der Weg zur Ewigkeit, zu Gott — dorthin entschwebt dem Tal der Erden jetzt auch ihre Seele. Sein Herzschlag sagt es ihm. Mag der blinkende Stern seinen letzten Gruß ihr vermitteln, wenn sie zu lichten Höhen emporzieht! — Eine schlichte Weise in Romanzenform, in der Mischung von Entsagung und Hoffnung auf ein besseres Leben in einer anderen Welt von packender Wirkung.

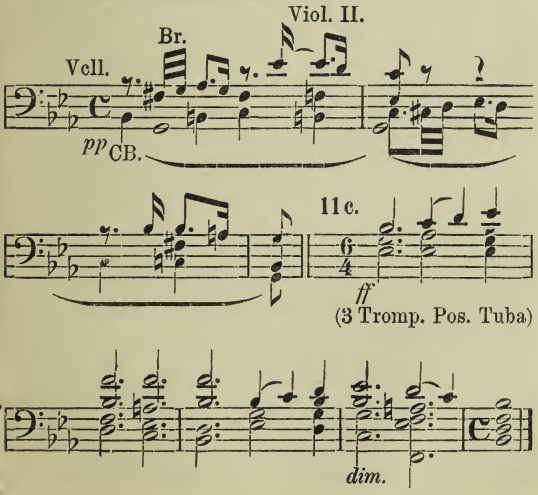
Schauerlich-trotzige Klänge (11^a) reißen Wolfram aus dumpfem Träumen des in seiner Seele nachklingenden Liedes: Tannhäuser! Im Augenblicke stehen wir wieder in der Welt des Realismus. — Die dritte Szene bringt drei

Motive, von denen zwei bereits aus der Orchester-Einleitung zum dritten Aufzuge bekannt sind, aber der Übersichtlichkeit halber erst hier angeführt sein mögen: Das Motiv des Trotzes (11a), der inbrünstigen Reue (11b) und die Weise des Gnadenfestes (11c):

11a. *Lento.*



11b. *Andante assai lento.*



Mit dem Gefühl unbändigen Trotzes vereinigt sich in Tannhäuser die Absicht, Venus wieder aufzusuchen und dort zu finden, was die Welt ihm versagte. Wollüstige Klänge aus dem Reiche der Liebesgöttin treffen schon bei „Der kam wohl nicht von ihr!" (Allegro moderato, pp) das Ohr. In dem abstürzenden Violinenlauf prägt sich das grenzenlose Erstaunen Wolframs aus, dem die heimlich-entrüstete Frage folgt: „Wagst du es, unentsündigt noch den Fuß nach dieser Gegend her zu lenken!" Sein Gefühl sagt ihm, daß dieser Mann in zerrissener Pilgerkleidung, mit der wilden Verachtung im Blick und auf den Lippen, heimkehrte ohne Verzeihung für seinen Fehl erlangt zu haben. Aber Entrüstung und Entsetzen weichen bei ihm bald tiefem Mitleid, während in Tannhäuser Spott und Trotz die Oberhand behalten. „Nicht such' ich dich, noch deiner Sippschaft Einen!" bringt das Motiv 11ª; „doch such' ich wen, der mir den Weg wohl zeigt" das Motiv der Verlockung (2ª), dem sich der Bacchantinnen-Taumel (2ᵇ Takt 3 und 4) anschließt. Der Kampf zwischen Geist und Sinnen beginnt, von der Verzweiflung heraufbeschworen, in erbitterter Heftigkeit. Kraftvoll sind die Gegenvorstellungen Wolframs. „Mich faßt ein tiefes Mitleid für dich an!" zieht das aus der Einleitung zum dritten Aufzug bekannte Hoffnungsmotiv nach sich. Vor Beginn der Romerzählung spricht der Trotz (11ª, Lento) noch ein nachdrückliches Wort. Die Schilderung bußfertiger, erlösungsbedürftiger Reue, die sich hundert Qualen und Selbstkasteiungen auferlegt, begleitet Motiv 11ᵇ. Es ist hier alles, wie in dem Orchestergemälde „Tannhäusers Pilgerfahrt", nur breiter ausgesponnen, vielseitiger und in den dramatischen Farben wirkungsvoller durch das belebende Wort. Un poco più moto („Nach Rom gelangt' ich") führt eine trillerartige Zweiunddreißigstel-Bewegung ein; ihr folgt („Der Tag brach an") die Gnadenfestweise (11ᶜ). Beide behaupten während der Schilderung des Gepränges in Rom das Feld; es ist, als verlöre sich Tannhäuser in Details, die ihm eine willkommene,

erholende Ablenkung vom Gegenstande seiner Verzweiflung gewähren. Aber schon zeigt ihn das stockende Reuemotiv (11^b) vor dem, der Tausenden Gnade verhieß, in erbarmungsloser Selbstanklage. Die vernichtende Antwort des heiligen Vaters (Lento maestoso: „Hast du so böse Lust geteilt") ist vollständig rezitativisch gehalten, am Strophenabschluß ergreift dreimal das Motiv des Trotzes (11^a) das Nachwort, um sich auch am Ende der Fluchverkündung noch einmal fortissimo zu erheben wie ein vernichtender Schlag. In der Ferne (pp possibile) verklingt die Gnadenfestweise (11^c), die ihm keine Erlösung brachte. Und nun (Allegro) in den abgebrochen ansteigenden Zweiunddreißigsteln der feste Entschluß, die unseligen Zauber des Hörselbergs wieder aufzusuchen. Schon kündet sich die Nähe der Frau Venus an. Der Lockruf (2^a) mischt sich mit dem Jauchzen der Bacchantinnen (2^b), in grauenhafter Begeisterung verheißt Tannhäuser mit der Verführungsweise 2^e der Göttin seine Rückkehr. Vergebens kämpft Wolfram mit der Kraft der Verzweiflung gegen das Böse an, dem der Freund ringend zu unterliegen droht. Schon senken sich rosige Schleier herab. Lockung (2^a), Sirenenruf (2^b), (Taumel (2^c) und wildes Sehnen (2^d) mischen sich, die ganze Luft scheint erfüllt von den Zaubern, die die Nähe der Göttin ausströmt. Bei: „Entzücken dringt durch meine Sinne" übermannt das Sehnen (2^d) Tannhäuser vollständig, der begehrliche Sirenengesang (2^g) führt Frau Venus selbst ein, die im gleißenden Flimmer tönender und strahlender Lichter dem Ungetreuen Verzeihung ankündigt (man beachte die übermäßige Sekunde als Ausdruck des Verlangens). Wieder erfüllt ihn unsägliche Begierde (2^d), die der Göttin zweite Verheißung: „Ewig fließe dir der Freuden Quelle, und nimmer sollst du von mir fliehn!" zu wilder Entschlossenheit steigert, in der er sich von Wolfram losreißt und (emporstrebende staccato-Sechzehntel) der Erscheinung zuwendet. In diesem entscheidenden Augenblicke ruft Wolframs gläubiges Herz Gott um Hilfe für den

strauchelnden, dem Verderben fast schon geweihten Freund an. Im Orchester mischt sich unter die Klänge des Venusbergs mit ihrem Taumel und Jauchzen die Begleitfigur 1ª, hier in Sechzehnteln, als Verkünderin der nahenden Erlösung. Wohl pulst das Sehnen (2ª „Wolfram, ich muß dahin!") in Tannhäuser noch stürmischen Schlags — aber die Konturen des verführerischen Bildes werden undeutlicher, es verschwimmt und löst sich schnell in dem roten Scheine nahender Fackeln auf. Gerettet für ein besseres Leben! „Ein Engel bat für dich auf Erden, bald schwebt er segnend über dir!" In der zitternden Bewegung der Streicher erstirbt der Venus Lockruf: „Komm, o komm zu mir!" Der Trauerzug mit Elisabeths Leiche naht im magischen Scheine unsicheren Fackellichts.

In der eben erläuterten Szene tritt der entschiedene Bruch Richard Wagners mit dem traditionellen Opernstile aufs sinnfälligste zutage; zugleich erbringt der Meister den Beweis für die absolute Fähigkeit seines neugeschaffenen musikalisch-dramatischen Stils, den bisher üblichen nach jeder Richtung hin zu ersetzen. Die Erzählung Tannhäusers bedeutet somit den eigentlichen Tagesanbruch für eine neue, erschöpfende Kunst, die Vermählung von Drama und Musik zu glücklichster Gemeinschaft. Obwohl sich der Gesang ausschließlich sinngemäßer Deklamation zuwendet, entbehrt er keineswegs der Melodie, das musikalische Empfinden wird durchaus befriedigt. Das Orchester trägt den ausdrucksvoll deklamierten Gesang, ohne ihn auch nur an einer Stelle zu überwuchern oder überhaupt mit ihm zu rivalisieren. Es ist die Ergänzung des Gesanges, des Inhaltes des Gesungenen, der seelischen Momente, der Geste und Mimik, wie es eben der Stil des Tondramas verlangt. Es verdichtet sich bald, bald schlingt es sich in leichten Harmonieflimmern um den Gesang; dann ergeht es sich in motivischen Interjektionen, schweigt ganz, um am Abschluß der Worte den Eindruck durch ein der Situation angepaßtes Nachwort zu vertiefen. Dabei zeigt

sich auch hier in der Beschränkung erst der wahre Meister. Die Mittel sind haushälterisch angewandt, die Zahl der eigentlichen Motive ist gering. Wenigstens wird man angesichts des Motivenreichtums der „Meistersinger von Nürnberg" oder des „Nibelungenringes" seine Verwunderung darüber nicht unterdrücken können, was der Tondichter in der Rom-Szene des „Tannhäuser" bei der Zusammenstellung und prägnanten Anwendung einer sparsamen Motivtechnik leistet, vor allem aber, wie er inmitten einer auch auf ihn nicht ohne Einfluß bleibenden, diametral seinen Absichten entgegenstrebenden Umgebung mit solch absoluter Präzision eine Norm schaffen konnte, die er durch keines seiner späteren Werke irgendwie rektifiziert oder gar umgestoßen hat. Der musikalisch-dramatische Wert der Szene ruht indessen nicht allein in der Kombinationstechnik, in der völligen Verschmelzung aller für die Bühnendarstellung wirksamen Momente — Text, Ton, Geste, Mimik, Gefühlsbewegung, szenische Erscheinung 2c. — sondern auch in der großzügig dabei zur Geltung gebrachten Tendenz, die bewegenden, sittlichen Konflikte der Gegensätze im Drama noch einmal mit packendster Realistik zum Bewußtsein zu bringen. In dieser musikalischen Zusammenfassung der beiden sich bekämpfenden Ideen kurz vor der entscheidenden Wendung, der Sühne tragischer Schuld, ruht eine Genialität, die uns das umfassende Können des Meisters im Gestalten des Großen wie auch der kleinsten Einzelnheiten seiner dramatischen Architektonik klar beweist.

Ende.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Inhalt.

		Seite
1.	Die Vorgeschichte des „Tannhäuser“	3
2.	Die Handlung der Oper	44
3.	Die Musik zu „Tannhäuser“	59

Aus Philipp Reclam's Universal-Bibliothek.

Preis einer Nummer 20 Pf.

Musiker-Biographien.

Auber. Von A. Kohut. 3389.
Bach. Von Richard Batka. 3070.
Bellini. Von Paul Voß. 4238.
Beethoven. Von L. Nohl. 1181.
Bizet. Von Paul Voß. 3925.
Cherubini. Von Wittmann. 3434.
Franz. Von Procházka. 3273/74.
Gluck. Von Heinr. Welti. 2421.
Händel. Von Schrader. 3497.
Haydn. Von Ludw. Nohl. 1270.
Liszt. 1. Thl. Von L. Nohl. 1661.
Liszt. 2. Thl. Von A. Göllerich. 2392.
Loewe, Carl. Von M. Runze. 4668.
Lortzing. Von H. Wittmann. 2634.
Marschner. Von Wittmann. 3677.
Mendelssohn. Von Schrader. 3794.
Meyerbeer. Von A. Kohut. 2734.
Mozart. Von L. Nohl. 1121.
Rossini. Von Dr. A. Kohut. 2927.
Schubert. Von A. Niggli. 2521
Schumann. Von R. Batka. 2882.
Spohr. Von Ludw. Nohl. 1780.
Wagner. Von L. Nohl. 1700.
Weber. Von Ludw. Nohl. 1746.

Erinnerungen an Richard Wagner.

Von **H. von Wolzogen.**
Nr. 2831.

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker

von **Rob. Schumann.**
Herausgegeben von Dr. Heinrich Simon.
3 Bände. Nr 2472/73. 2561/62. 2621/22.
Alle drei Bände in einen Band gebunden **1 M. 75 Pf.**

Musikalische Aphorismen.

Citate aus den Werken großer Philosophen, Schriftsteller und Tonkünstler. Gesammelt und herausgegeben von **O. Girschner.**
Nr. 2401. **Geb. 60 Pf.** — Mit Goldschnitt geb. **1 M. 20 Pf.**

Kurzgefaßte Allgemeine Musiklehre

von **C. A. Herm. Wolff,**
Kapellmeister und Lehrer der Musik.
Nr. 3311. — **Geb. 60 Pf.**

Allgemeine Musikgeschichte.

Populär dargestellt von **Dr. Ludwig Nohl,**
Dozent der Musikgeschichte an der Universität Heidelberg.
Nr. 1511/13. — In Ganzleinenband: **1 Mark.**

Handlexikon der Musik.

Eine Encyklopädie der ganzen Tonkunst.
Herausgegeben von **Friedrich Bremer.**
Nr. 1681/86. — In Ganzleinenband **1 M. 75 Pf.**

3 0112 061686363

Aus Philipp Reclams Universal-Bibliothek.
Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Erläuterungen

zu Meisterwerken der deutschen Literatur von Dr. Alb. Zipper.

Goethes Egmont. Nr. 4284.
Goethes Hermann und Dorothea. Nr. 3918.
Goethes Iphigenie auf Tauris. Nr. 3638.
Goethes Reineke Fuchs. Nr. 4199.
Goethes Torquato Tasso. Nr. 4665.
Herders Cid. Nr. 3946.
Lessings Emilia Galotti. Nr. 4057.
Lessings Minna von Barnhelm. Nr. 3576.
Lessings Nathan der Weise. Nr. 4539.
Schillers Braut von Messina. Nr. 3812.
Schillers Jungfrau von Orleans. Nr. 3740.
Schillers Maria Stuart. Nr. 4113.
Schillers Wallenstein. Nr. 4316/17.
I. Wallensteins Lager. II. Die Piccolomini. III. Wallensteins Tod.
Schillers Wilhelm Tell. Nr. 3788.
Wielands Oberon. Nr. 4034.

Schillers Balladen. Für den Schul- und Privatgebrauch herausgegeben und mit alphabetisch geordneten Erläuterungen versehen von Adolf Ey. Nr. 1710.

Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker von K. Heinrich von Stein. Nr. 3090.

Ein Kommentar zu Goethes Faust. Von Hjalmar Hjorth Boyesen, Professor der deutschen Literatur an der Cornell-Universität zu Ithaca, N.-Y. Autorisierte deutsche Bearbeitung von Otfrid Mylius. Mit einem ausführlichen alphabetischen Wörterbuch von Erläuterungen. Nr. 1521/22.

Erläuterungen

zu Meisterw[illegible] Max Chop.

Richard Wagn[illegible]nder. Nr. 4709.
Richard Wagn[illegible]. 4725.

Otto Henss Sohn
Weimar.
Buch- u. Kunsthandlung
Antiquariat.